جامعة تونس
كلّيّة الآداب بمنّوبة
قسم العربيّة

إشكاليّات تأصيل المسرح العربي

أنجز البحث : محمّد المديوني
بإشراف الأستاذ : محمود طرشونة

مجلد 1

شهادة التّعمّق في البحث

1990

يسعدني أن أشكر كلّ من ساعدني على إنجاز هذا العمل .

أذكر في مقدّمتهم أستاذي المشرف

الأستاذ الدكتور **محمود طوشونة**

الذي لم يدّخر جهدا ولا علما لتوجيهي .

في عملي هذا وتشجيعي على السّير فيه إلى نهايته.

ولا أستطيع أن أهمل ذكر

الآنسة سنية بن شيبة التي رقنت هذا العمل بكل تفان وإتقان.

1 – 1 طبيعة المسألة :

1 – 1 – 1 تأصيل المسرح العربي ظاهرة ؟

تأصيل المسرح العربي عند المهتمين بهذا الفن وعدد الممارسين له من بين العرب شاغل لا يكاد يغيب عن اهتمامات أغلبهم . وطرح مسألة التأصيل وقضاياه من خلال تطلعات المسرحيين كتابا ومخرجين أو عبر دعوات النقاد ورجال الثقافة أمر متواتر في الخطاب المسرحي والنقدي على مدى قرن ونصف من الزمن منذ بداية الممارسة المسرحية لدى العرب بشكله المتعارف .

ويعبّر رائد المسرح العربي " مارون النقاش " (1817 – 1855) في خطبته التي قدّم بها مسرحيته " البخيل " (1) (1847) على تأكيد سعيه في عمله ذلك إلى المزاوجة في اختياراته الدرامية بين أصول هذا الفن وأنواعه وبين " ميول قومه وعبرته " (2) فإن ذلك دليل على أن هاجس التأصيل نشأ بنشأة الرغبة في ممارسة هذا الفن . وإن ميل النقاش في مسرحيتيه التاليتين (3) ومسرحيات الـــــرّواد

---

1 – " البخيل " هي المسرحية التي تواضع مؤرخو المسرح العربي على اعتبارها الأثر المسرحي العربي الأول ، قدمها على خشبة بيته سنة 1847 بمرأى من أفراد عائلته ... ونشرها " د . يوسف نجم " مع بقية مسرحيات المؤلف وقدّم لها ، أنظر " مارون النقاش " دراسات ونصوص . دار الثقافة ببيروت 1961 .

2 – اختار النقاش المسرح المغنّى " الأوبراه " حسب تعبيره عوضا عن " البروزة " أنظر التعليقات ... (سنفصّل القول في الأمر في الفصل الثالث من هذا البحث) .

3 – أولاهما " أبو الحسن المغفّل " التي استوحاها أساسا من الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة من " ألف ليلة وليلة " وثانيهما " السليط الحسود " عرضها سنة 1851 .

ولا تكاد تمرّ مناسبة يجتمع فيها المسرحيون العرب دون أن تثار فيها المسألة ودون أن تذهب الأغلبية منهم إلى "تبنّي الملامح الأصلية لمسرح عربي ذي شخصية واضحة تتحقق فيه شروط الكمال والنماء...(19) وقليلة هي المهرجانات التي لا تجعل من "بلورة مسرح عربي" أو من إيجاد فن مسرحي عربي" يضرب جذوره في هذه الأرض العربية وفي أعماق التراث الحضاري للأمة العربية" (20) هدفا من أهدافه. ولقد تعددت مثل هذه المطالبات واختلفت أشكال لقاءات المسرحيين العرب فيها، وأسفرت عن تنظيمها وتنفيذ نتائجها أصوات مختلفة الهوية ورؤيتها الثقافية في طرح هذه المسألة. فمن الندوات ما انفرد بتناول المسألة دون غيرها مثلما كان الأمر بالنسبة إلى الندوة، [illegible] الخامسة" (21) التي نظّمتها منظمة "اليونسكو" في بيروت سنة 1967 ودعت إليها أبرز رجال المسرح العربي في تلك الفترة إلى جانب باحثين مختصين في مسائل المسرح والثقافة العربيين من العرب والأجانب (22) ودارت أهمّ الأبحاث والدراسات حول إمكانيات الإبداع الأصيل في ميداني المسرح والسينما وتجلّى الأمر بشكل واضح في التوصيات التي انتهى إليها المشاركون والتي دعت من جملة ما دعت، إلى "ضرورة كفّ المؤلفين العرب عن الاقتصار على إعتماد النموذج الغربي والسعي إلى الاستفادة من التراث المحلي والقومي في كل بلد عربي سعيا إلى إنشاء إنسجام حقيقي مع الجماهير

---

19 - "جان ألكسان" ، الولادة الثانية للمسرح في سوريا (1956 - 1980) منشورات "اتحاد الكتاب العرب" دمشق 1983 ، ص (229 - 250) .

20 - المرجع السابق ص (229 - 280) .

21 - العنوان الكامل لهذه الندوة هو "المسرح والسينما في الثقافة العربية اليوم" وهي خامس الندوات الموجّهة للثقافة العربية وقد وجّهت أغلب الدورات السابقة إلى السينما ودارت في السنوات (1962 - 1963 - 1964 - 1965) - أما الأخيرة فتمت بين 30 أكتوبر و 3 نوفمبر 1967 .

22 - قد وقع نشر أهمّ المداخلات التي قدّمت في إطارها كما تضمنت المطبوعات التوصيات مع قائمة المشاركين. والكتاب من نشر "اليونسكو" وتحت إشراف المستشرقة "نادا تميس" وبمساعدة "شريف خزندار" وذلك سنة 1969 تحت عنوان "المسرح العربي" (بالفرنسية) .

العربية" (23) ولا يكاد يغيب الهاجس عن مهرجان دمشق للفنون الدرامية، إذ منذ دورته الأولى تساءل منظّموه والمشاركون فيه عن الهدف المنتظر منه وذهب أغلبهم إلى أنه لا يجب أن يكون "تجميعا لرجال المسرح" لا غير من دون فعالية تجمع بينهم وتحرّكهم (24) بل "يجب أن يكون هدف المهرجان البحث عن هوية متميزة للمسرح العربي، تضع الفنان والمتلقي معًا أمام هذه المسؤولية لتخليص المسرح العربي من رواسب التهريج والتقاليد الاحتفالية البرجوازية ويستوعب بالتالي القضايا والمشاكل والآمال التي تعيش على الأرض العربية وفي هذه الظروف بالذات..." (25) وتستمر مسألة تأصيل المسرح العربي حاضرة في أذهان المسرحيين في الدورات التالية من هذا المهرجان سواءً في مستوى نوعية العروض المقدمة أو من خلال ما يليها من تقييمها أو على مستوى لقاءات رجال الثقافة والمسرح المجتمعين في الندوات المنظمة على هامشه أو في إطار التوصيات المنبثقة عنها (26)، وإذا ما نظرنا إلى التوصيات التي انتهى بها المشتركون في ملتقى "آفاق الخلق في المسرح العربي" (27) المنعقد في المركز الثقافي الدولي بالحمامات والمنظم من طرف هذا المركز، بمساعدة منظمة "اليونسكو" ودعم المركز الدولي للمسرح في ماي 1972، تأكد من جديد حضور هذا الهاجس لدى أذهان المسرحيين العرب بل حتى لدى الباحثين في المسرح العربي من غير العرب. ويتجلى الأمر بوضوح في النقطة الأولى من البيان الختامي لهذا الملتقى

---

23 — ص(22) من Le théâtre arabe، اليونسكو 1969 (باريس)

24 — جان ألكسان، "فسيفساء عربية أم بحث عن هوية لمسرحنا المعاصر"، "المسرح" (المصرية) عدد (64)، يوليو 1969 — وهو تعليق على مهرجان دمشق المسرحي الأول.

25 — المرجع السابق.

26 — تجاوز عدد دورات هذا المهرجان الثمانية، وتراوح عدد البلدان العربية المشاركة بين 5 و 10 أقطار، ولا يكاد يغيب عن ندوات هذه الدورات أبرز المسرحيين العرب في المشرق بادئ الأمر ثم أبرز مسرحيي المغرب العربي بعد ذلك زيادة عن بعض رجال الفكر البارزين من نوع "محمود أمين العالم"، ولا تكاد تغيب مسألة التأصيل عن ندوات هذه الدورات أنظر كتاب "جان ألكسان"، الولادة الثانية للمسرح في سورية (1955 — 1980) ص(225 — 241)، والمقالات المتابعة لهذه الندوات في المجلات السورية خاصة.

27 — وردت توصيات هذه الندوة في "المعرفة" (السورية) عدد 124 — 125 ص(167) وأطلق عليها عنوان "قضايا الخلق المسرحي في مجتمعاتنا السائرة في طريق النمو".

فهم يقلّدون (28) أمامهم أولا :

يلحّون في (هكذا) أن يواصل رجال المسرح العربي السعي في تأسيس عربيّة مسرحهم وذلك عن طريق :

أ ـ استلهام مقوّمات التراث القومي الشعبي والأدبي لكل بلد عربي كأشكال تعبيرية .

ب ـ اعتماد قضايا الإنسان العربي المعاصر وفي مقدّمتها قضية فلسطين .

جـ ـ حقّ المسرح العربي للمشاركة في معالجة قضايا الإنسان المعاصر في شموليتها لارتباط الإنسان العربي بمصيره الإنساني المشترك ...." (29)

وكاد يستأثر على عمر هذا المشوار أغلب الندوات المنظمة في مستوى المغرب العربي الواحد أو على صعيد الوطن العربي ، بل تكاد تخص هذه الندوات اجتماعات دورية يلتقي بمناسبتها **رجال المسرح والثقافة أنفسهم** (30) ولا تختلف فيها إلا الأمكنة وتوجهات المنظمين لا غير ، فأن تكون ندوة على هامش الدورة الأولى أو الثانية لأيام قرطاج المسرحية يتظّمها المسرح الوطني التابع لوزارة الشؤون الثقافية التونسية (31) أو أن تكون ندوة "التراث العربي والمسرح" يعقدها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت فالأمر يكاد يكون واحدًا مادام يتجدد اللقاء بين عدد من المختصين العرب (32) والمسرحية من مسائل "التأصيل للمسرح العربي" ندوة ودرسا وتحويطا (33).

والمتابع للمجلات العربية المختصة منها وغير المختصة التي عرفت في هذه السنوات إطارًا مغطّى بخطير منعقدات عديدة ، يلاحظ اهتمامها بالأمر إمّا تغطيةً لأحداث هذه الندوات والمهرجانات أو نشرًا لبيانات أصحابها ومحاورة لهم ، بل إن البيان الواحد قد ينشر أكثر من مرة وبشكل متوازٍ في مختلف البلدان

---

28 ـ حضر أغلب ممثّلي البلدان العربية التي لها ممارسات مسرحية إلى جانب مسرحيين من فرنسا وإسبانيا وإيطاليا .

29 ـ أنظر وثيقة الندوة المرفوقة ، أو "المعرفة" المذكورة **في الهامش قبل السابق** ص (167 ـ 168)

30 ـ انظر قائمة المدعوين في دورات مهرجان دمشق الأخيرة وقارنها بقائمة المدعوين في ندوتي أيام قرطاج المسرحية وندوة الكويت مثلًا ...

31 ـ تمّت الدّورة الأولى (1983) والثانية (1985) أنظر نشرية المهرجان ...

32 ـ أنظر "الرولة" س 2 عدد 1 ربيع 1985 ص(26) (تصدر في دولة الإمارات العربية المتحدة)

33 ـ من بين القضايا المعدّة للبحث في هذه الندوة "محاولات البحث عن هويّة متميزة للمسرح العربي" انظر المرجع السابق .

العربية (34) الأمر الذي يحدث صخبًا إعلاميا لا تخفى قيمته في التعريف بالظاهرة ، وطبيعيّ أن يكون لمثل هذا التركيز الخاصّ على المسألة صداهُ الأكيد في مسيرة الحركة المسرحية العربية ، سواءً تجلّى ذلك في معايير نقدية يتخذها النّقدةُ عند تقويمهم لإبداعات المسرحيّين فتستحسن نتاجاتهم أو تستهجن تبعًا لدرجة تفاعلها مع شاغل التأصيل ذلك ، أو ظهرت في طريقة تفاعُلِ المسرحيّين أنفسهم في إبداعاتهم مع هذا الشاغل وسُبُل تحقيق ذلك التطلّع .

وتواترُ منزَع من المنازع على الأذهان منْشِئٌ لتيّار فكريّ ومُولّد "لرأيٍ عامٍ" لا يمكن أن يُتغافَلَ عن أثره في توجيه الذوق العام وفي ترتيب أولويّات المشاغل عند أصحاب الابداعات الفنّية فيَحتَفي بهذا العنصر ويَطْمَس ذاك ، ولا يخفى ما لهذا من ثقل على صيرورة حركة المسرح العربي .

أفليست هامّةً محاولةُ الوقوف على أسباب بروز مسألة "تأصيل المسرح العربي" بهذا الشكل الملحّ في هاذين العقدين ؟ ثمّ أليس مفيدا الإسهام في تحديد دَلالات هذه الظاهرة والسّعي إلى قياس مدى تأثيرها في توجيه مسيرة المسرح العربي ؟

1 ـ 1 ـ 3 **الطابع الإشكالي للمسألة :**

إنّ في تأصيل المسرح العربي إقرارًا بعدم تأصّل هذا الفن في التربة العربية ، وتأكيدًا على أنّه ـ بشكله الحالي ـ فنّ غربيّ المنشأ وفَدَ على العرب وثقافتهم في العصور الحديثة . أما ما إكتشفه النّقاد

---

(34) نَشَرَ بيانَا المسرح الاحتفالي (المغربي) والحكواتي (اللّبنانيّ) بطريقة متزامنة في أكثر من مجلة نذكر منها مَثَلاً : "المسرح" المصريّة عدد (7) يونيو 1981 ، الحياة المسرحية (السورية) صيف 7 و 8 ونشر في "البيان" (الكويتية) عدد (163) . أكتوبر 1979 زيادة على المجلات المغربية واللبنانية التي نشرتهما مُفْرَدَيْن .

والمؤرّخون من " أشكال قبل مسرحيّة" و"مظاهر تمثيلية" و"ظواهر مسرحيّة" (35) في غير بلاد اليونان سواء عند قدماء المصريين (36) أو لدى أهل بلاد ما بين النهرين (37) أو عند مُسْلمي القرون الخوالي وما انتبه إليه الدّارسون من عناصر دراميّة في بعض أجناس التعبير الإنشائي العربي أو في أشكال من اللّقاءات الاحتفالية والطقوسيّة التي عاشتها

---

35 – لقد ذهب أغلب الباحثين إلى اجتناب مصطلح "مسرح" وصفة "مسرحيّ" في تسميتهم لما رصدوه من ممارسات فنية وطقوسيّة إعتبارًا لعدم "اكتمالها" بالنظر إلى النموذج الغربي فلقد ذهب "د. محمّد حسين الاعرجي" – مثلا – في كتابه "فن التمثيل عند العرب" (الموسوعة الصغيرة، بغداد 1978) معلّلا إختياره لهذا العنوان لكتابه إلى أنه [أسماه] فنّ التمثيل عند العرب لأنّ هذا الفن لم ينطوّر بحيث يغدو مسرحًا وإلى ذلك ذهب د. محمّد يوسف نجم" كذلك في مقاله "صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرّج حتى المقامات" (مجلة "آفاق عربيّة" أمّا "علي عقلة عرسان" فقد إختار أن يُعَنْوِن كتابه "بالظواهر المسرحيّة" مُتبنّيًا في ذلك تعبير يوسف إدريس "ظواهر بدائية للمسرح"، أنظر مقدّمة الفرافير (سيقع التعريف به)، مُقدّمًا تعليلا لاختيار ذلك العنوان قريبا من التعليلين السابقين أنظر ص (51، 52) على الأخص من طبعة "المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان"، ط. II، طرابلس ليبيا 1983، ومن بين الذين عمدوا إلى إستعمال تعبير "ما قبل المسرح" يمكن أن نذكر د. محمّد عزيزة في كتابه "المسرح والاسلام" (سبق التعريف به) أنظر ص: (35) من نسخته الأصل (بالفرنسية) وكذلك سلمان قطاية في كتابه "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟" إتحاد الكتاب، دمشق، 1972) أنظر ص (79) مثلا ...

36 – لقد أصبح مُتأكّدًا من معرفة الفراعنة لشكليْن من المسرح أحدهما سنّي دينّي يمارسه خاصّة كهّان المعابد، والآخر شعبيّ تمارسه فرق متجوّلة، وذلك بفضل نجاح المؤرّخ الفرنسي "دريوتون" Drioton في فكّ ألغاز الألواح الهيروغليفية المكتشفة في معبد إدفو الفرعوني.

37 – إكتشاف ملحمة "قلقامش" وتحليل دلالاتها دفعًا كثيرًا من مؤرّخي الحضارات القديمة إلى التأكيد على معرفة الاشوريين لاشكال مسرحية سبقت بقرون المسرح اليوناني، (أنظر ا.م.دياكونوف وكرافيموف" جماليات ملحمة قلقامش" ترجمة "عزيز حدّاد"، منشورات مكتبة الصياد، بغداد 1973) أنظر ترجمات الملحمة إلى العربيّة وخاصّة منها ترجمة "طه باقر" وترجمة "فراس سوّاح" دار الكلمة للنشر ط 2 بيروت 1983.

الشعوب العربية والاسلامية (38) وتعيشها في المشرق والمغرب على امتداد تاريخها البعيد والقريب فهي تظل عرلا يعلن – رغم أهميتها – إعتبارها السبب المباشر لنشأة الممارسة العربية للمسرح بشكله المتواضع عليه. وإنما اكتسبت هذه المظاهر بروزا فيما وتجلى أثرها في نظر المؤرخين للمسرح العربي والدارسين له بعد إنتشاره في شكله العربي وولع العرب به فيلتقي المنادون إلى تأصيل المسرح العربي من ثمة حول إعتبار المسرح المعاصر بذلك الشكل جنسا من التعبير الفني دخيلا على الحس والفكر العربيين وهو عند الكثير منهم – حسب ممارسته تلك – صورة من صور الاغتراب والاستلاب، فلا سبيل إلى البروز فيه والإبداع إذا ما سار العرب فيه على هدى الأوروبيين أصحابه الأصليين يقلدونهم ويسعون للتمثل بهم، وهذا الأمر أدى إلى إجماع آخر بين الداعين إلى هذا التأصيل يتمثل في عدم الرضى بالممارسة العربية الحالية للمسرح وفي ضرورة التغيير في إتجاه التحرر من التبعية للغرب والحاجة الأكيدة إلى تأسيس مسرح آخر بديل ينطلق من خصوصيات الثقافة العربية ويتناغم مع هوية العرب فيمكن مسرحييهم من إبداع الصادق والطريف وتجاوز التقليد والاتباع والانتقال من حالة الاستهلاك السلبي إلى الإسهام الفعلي في الثقافة والحضارة الكونيتين. وهذا التطلع إلى التفرد وتحقيق الذات جعل الإجماع حول مبدأ ضرورة التأصيل إجماعا تاما أو يكاد، فقليلون هم المعارضون لأولويته من بين المثقفين والمسرحيين العرب وأقل منهم من لا يرى جدواه ومشروعيته. إلا أن سمة الإجماع هذه لا تعني إلتقاء حول مفهومه ولا اتفاقا حول سبل تحقيقه بل كثيرا ما يخفي

38 – كثرت البحوث الجامعية والكتب التي حاولت رصد هذه المظاهر الأدبية والاحتفالية والطقوسية وتصنيفها. يمكن أن نذكر على سبيل المثال،
M[d] Aziza:
les formes traditionnelles du spectacle S.T.D Tunis 1975.
و" تمارا ألكسندروفنا " " ألف عام وعام على المسرح العربي " ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي بيروت 1981 ود. سلمان قطاية " المسرح العربي من أين وإلى أين "، اتحاد الكتاب، دمشق 1972.

هذا الإجماع ذاته أشكالاً من سوء التفاهم عميقةً وضروبا من التناقض شديدة، خاصة إذا ما تبنّى المسألة ونادى بها من المسرحيّين ورجال الفكر من لا سبب متين يصل بينهم ولا وفاق يجمعهم لا في نظرتهم لجوهر هذا الفن ووظائفه وغائيّاته ولا في تقويم المجهود المسرحيّ العربي وتثمينه، ولا في حدّ الهويّة العربية وتجلّياتها ولا في طريقة التفاعل مع العالم وأحداثه. ولعلّ سرّ هذا الأمر لا يكمن في اختلاف مواقف المنادين بالتأصيل والعاملين على تحقيقه في مستوى تكوينهم الفكري والفنّي أو على صعيد انتمائهم العقائدي والسّياسي فحسب وإنما مردُّ الأمر بالأساس إلى نوعيّة المسألة وطبيعتها إذ تثير قضيّة التأصيل بصفة عامة، وتأصيل المسرح العربي بصفة خاصة، مسائلَ كثيرةَ التعقيد قلّما حصل حولها اتّفاقٌ. وأوّل هذه المسائل مسألة جوهر هذا الفن وحدّه إذ انطلاقا منه تتبيّن مواصفات المسرح البديل وتتحدّدُ. وصعوبة تحديد جواهر الأمور معلومة. فالباحث في ذلك يتراوح في بحثه بين الاقتصار على العناصر الأوّليّة المحدّدة "للسمات العامّة" فيكون التحديد فضفاضًا يُسلخ الجنسُ من التعبير خصوصيته إلى غيره من الأجناس الأخرى فيحيد الباحث بذلك عن القصد، وبين التشدّد في التدقيق بالاقتصار على الخصائص الخاصة فيصبح التعريف قشريّا يقصي من جنس الفنّ أشكالاً هي من تغذيه وتبعث فيه الحياة. فيمنع المرء عن النماء من جديد. ولعلّ هذا الأمر هو أحد أسرار الصعوبات التي اعترضت وتعترض سبيل من رام تحديد جوهر الأجناس الأدبية أو الفنية من مؤرّخي الأدب وعلماء الجمال منذ سالف العصور.

فإن كان تحديد أجناس التعبير الأدبي والفنّي على هذا القدر من التعقيد والصعوبة فإنّ تحديد ماهية المسرح يطرح مشاكل إضافيّة لا يعود السبب فيها إلى تراكم النتاجات المسرحية الإبداعية والتنظيرية فحسب بل مردّ الأمر طبيعة هذا الفن الجماعية واعتماده لغة معقّدة الوسائل

متعددة السّنن (39) إذ الفن المسرحيّ ترجمة أولا تكون، وهو بهذا الاعتبار لا يقتصر على نصّ المؤلف أو الدراماتورج إن وُجدا، فيخرج عن أجناس التعبير الأدبي ليعتمد إلى جانب الكلمة أجساد الممثلين وحركتها وأنواع المناظر والملابس وضروب الإضاءات ومختلف المستلزمات الركحية، وكلّ هذه العناصر تحيل إلى مراجع في ذهن المتفرّج مختلفة وتكتسب دلالات جديدة مستقلة عن دلالاتها العادية في إطار السّنن التي تخضع لها عملية التواصل (40).

ثمّ إن ما درج النّاس على إطلاقه من تسمية لأنواعه (41) يكاد لا يفيد إفادةً في مهمّة تحديد ماهيته إذ التّطابق بين دلالات التسميات ومميّزات النوع المسمّى قليل والتحقّق والتداخل بين هذه الأنواع كبير، ولعلّ هذا ما دعا بعض الدّارسين إلى اعتبار الانطلاق من استقراء النّتاجات المسرحية المتراكمة ضروريًّا لتحديد جوهر هذا التعبير الفنّي ومميّزاته ولكن هذه العمليّة - على ما تطرحه من صعوبات منهجية وعقبات إجرائية (42) - تؤدّي إلى حصر عمليّة الحدّ في ما هو موجود في زمن بعينه، وينتج عن ذلك إقرار لما هو سائد (43)

---

39 - ارتأينا اعتماد "سنّة" و"سنن" ترجمة لمفهوم (S) Code الفرنسي مجاراة لبعض المهتمّين بالألسنية من بين العرب.

40 - Anne Ubersfeld, **sur** le signe **t**héâtral et son réf**erent** in travail théâtral n°31 Avril/ Juin 78 p: (120).

41 - المقصود بالتسميات هو التراجيديا والكوميديا والدراما والميلودراما وغيرها ...

42 - أنظر:
T.Todorov **Genres** Litteraires P: (193)
in Dictionnaire Encyclopedique des sciences du langage,
Editions du Seuil, Paris 1972.

43 - الدّعوة إلى رفض الضوابط الغربيّة للفن المسرحيّ، وبناء ضوابط خاصّة لذات هذا الفنّ من خلال استقراء التراث العربي الاسلامي هي من بين شواغل بعض الدّاعين إلى تأصيل هذا الفن ... وهي دعوة لا تخلو من إشكالات سنحاول تناولها بالتحليل في القسم المفرد للتأصيل التنظيري من هذا البحث.

في حين أن فعل التأصيل يهدف إلى البحث عن البديل ، والبديلُ إنّما هو الممكن أبدًا ، لا السائد . هذا هو شطر الإشكال الأوّل أما شطره الثاني فمتمثّل في مقاييس تحقّق هذا البديل ومعاييره . فإن كان التحرّر من أسر النماذج الغربية هو مرام فعل التأصيل فإنّ ذلك يعني أن كلّ دعوة إلى التأصيل حاوية صورةً لهذا المسرح العربيّ أو لا هَمّ مواصفاته ، وتفاعلُ صورة المسرح المرتقب بتلك الصورة أمر حاصل لا محالة . لكن أيّ مسرح يمكن أن يعتمد لتحديد هذه المواصفات والمسرح العربي مسارح ؟ أفهل نعتمد تراجيديا اليونان وكوميدياتهم أم نتاجات المسرحيين الرومان صورةً للمسرح العربي ؟ أم ينطلق من المسرح الكلاسيكي بضوابطه التي ارتآها منظّرو القرن XVI (44) ومن نحا نحوهم في سرح " فن الشعر" قوانين أشدّ صرامة وشكليّة من تعاليم " أرسطو" أوّل منظّري المسرح ومؤلف " فن الشعر" نفسه ؟ أيّ مسرح يمكن أن يعتمد نموذجًا للمسرح العربيّ أهذه المسارح ؟ أم مسرح شكسبير (ت : 1616) (SHAKSPEARE) الاليزابيثي وما شاكله أم مسرح "بيكسيريكور" (G.Pixérécourt) (ت: 1834) (45)

---

44 ـ يمكن ذكر كل من Jules Scaliger الايطالي و Jean de la Taille الفرنسي اللذين كتبا عرضًا للنظرية الارسطية في مجال التراجيديا ، فكتب الأول كتابه فن الشعر Poétique سنة 1561 والثاني كتابه " فن التراجيديا " "L'art de la tragedie" سنة 1573 . وفنّتا ما عُرف بعدَهُما بنظرية الوحدات الثلاث .
أنظر " محمّد مندور" المسرح ص(53 ـ 59) وتاريخ المسرح " لباند ولفي " "Vite Pandelfi" ج : II ص : (207)(بالفرنسية) . وتاريخ [أشكال] الفرجة Histoires des spectacles ، المنشور في سلسلة :
encyclopédie de la pléiade, Paris 1965 p: (739).

45 ـ Guilbert de Pixérécourt مسرحيّ فرنسي ، عرف " ميلودراماته" نجاحًا منقطع النظير في قاعات شوارع باريس" Les boulevards " في القرن XIX

الملحميّ (ت: 1956) B.BRECHT " بريشت " ؟ أم مسرح الميلود رامي وسلالاته ؟ أم مسرح " بيكات " (S.BECKETT) العبثي وأمثاله ورفاقه ؟ أم مسرح " أرتو " (A.ARTAUD) وقرناؤه ؟ (46) أيّ مسرح غربيّ يمكن أن يُقصد ولكلّ هذه المسارح التي ذكرت ولم أذكر منطلقاته ومنطقه ورؤيته لوظيفته ودوره ؟ أيّ مسرح غربيّ ولكلّ مسرح من هذه المسارح نتاجاته المتراوحة بين الرديء الرديء من الأعمال والرائع الرائع من الآثار ؟ إنّ تنوّع صور المسرح العربي وتعدّد وجوهه يجعلان كلّ محاولة لحدّه بشكل واحد أو بسمة واحدة حتى وإن كانت الطابع الايهامي المجلّي في صندوق الوهم أو الركح الايطالي إنما هي اختزال ، وكل اختزال تغريبيّة وكل تغريبيّة تجريد وتشويه . لكن هل كان بإمكان كلّ المسرحيين العرب الوقوف على طبيعة التعدّد والاختلاف التي تميّز هذا المسرح العربي في حين أنّهم تلقّوا نتاجاته المتراكمة في وقت قصير جدّا جعله يبدو في صورة كتلة ضخمة ليس من الهيّن الوقوف على مكوّناتها المختلفة وعناصرها المتنافرة فضلا عن ربط ذلك بمختلف التطوّرات والتحوّلات التي عاشها المجتمع العربيّ في مجالات الاقتصاد والسياسة والعقائد والمجتمع ؟ وتعبير " توفيق الحكيم " عن موقفه من المعركة القائمة بين أنصار " التقليدية " و" العصرانية " من المسرحيين الفرنسيين يلخّص الأمر أيّما تلخيص ، يقول : " لست أدري ، أمن سوء حظّي أو من حسنه أنّي أعيش الآن في أوروبا ، وسط هذا الاضطراب الفكريّ الذي لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمّونها " المودرنزم " فكان لزامًا عليّ أن أتأثّر بها ، ولكنّي في الوقت ذاته شرقيّ جاء ليتلقى ثقافة الغرب في أصولها : فأنا موزّع الآن كما ترى بين " الكلاسيك " و" المودرن " ، ولا أستطيع أن أقول

46 ـ قرناؤه جمع " قرين " وهو التعبير الذي آرتأته " د . سامية أسعد " لتعريب عنوان كتاب الشاعر والمسرحي الفرنسي " A.ARTAUD " (1896 ـ 1946) الموسوم بـ " le théâtre et son double " المنشور سنة 1936 . والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات والبيانات صاغ فيها رؤاه وتصوّراته للمسرح البديل أنظر : " د . سامية أسعد " المسرح وقرينه " ، دار النهضة العربية ، القاهرة ـ نيويورك ، 1973 .

مع الثائرين : فليسقط القديم ، لأنّ هذا القديم أيضا جديد عليّ ... فأنا مع أولائك وهؤلاء ..." (47)

على أن سمة التناغم إلى حدّ التناقض المميّزة للمسرح الغربي لا تمنع أواصر الصّلة بين تجلّياته ، إذ الأسباب الرّابطة بينها كثيرة لكنّ فهمها يبقى رهين المعرفة المعمّقة بتاريخ الإبداع عند الغربيين عامة والمسرحيّ منه بالخصوص والوعي بالتفاعل المعقّدين ذلك وبين ظروف المجتمع الغربيّ التاريخية ومعطياته الاجتماعية البالغة التركيب ، والتعمّق في هذا المجال يؤدّي إلى تجاوز الفن المسرحي في ذاته إلى طرح قضايا حضارة الغرب وثقافتهم ، ويصبح النجاح في تجاوز نماذج المسرح الغربي المستند إلى المسرح الغربيّ مرتبطا بدرجة فهم أسس ثقافة هذا الغرب وحضارته من ناحية وبالإلمام بمقومات الرّوح التي تقوم عليها حضارة العرب وثقافتهم من ناحية ثانية وهو مبحث يؤدّي بصاحبه إلى طرح قضايا خصائص الشعوب وميزات الحضارات في إطار عمليات المثاقفة مع ما يتطلّب ذلك من مناهج بحث وأدوات معرفية أثر المنطلقات الفكرية والايديولوجية في توجيه غاياتها ونتائجها تأثيرا كبيرا .

وهذا الأمر يوصلنا إلى المسألة الأساسية التي يطرحها مفعول التأصيل والمتمثّلة في غائيّة تطلّعاته ودواعيه في آن . إذ أن عمليّة التأصيل تفترض السّعي إلى التحرّر من التبعيّة للغرب وتحقيق الذات من خلال التخلّي عن بناه الفنّية ومقاييسه الجماليّة والفكرية أوّلا وإنجاز إبداعات تتّفق مع الهويّة العربيّة وخصوصيّاتها ثانيا ، لكنّ تحديد هويّة أمّة من الأمم ليس بالأمر الهيّن إذ هو يطرح أكثر من إشكال على المستويين النظري والمنهجيّ خاصّة إذا ما اجتنب

---

47 – "توفيق الحكيم" ، زهرة العمر ، المطبعة النموذجية ، القاهرة 1943 ص (33) .

الباحث في بحثه النظر إلى هذه الأمة أو تلك بنظرة منبهرة ترى في كلّ مظاهر حياتها مثالاً يُحتذى أو بنظرة أنثروبولوجية متعالية تصوّر أهلها وترسم مظاهر حياتهم وثقافاتهم بشكل سكونيّ ثابت .
فما السبيل الواجب سلوكه لنحدّد مواصفات أمّة باعتبارها حيّةً تتفاعل مع محيطها ومع مختلف ظروفه فتؤثّر فيها وتتأثّر بها ؟
وكيف الطريق إلى تحديد مكوّنات هذه الهويّة التي تبرز المميّزات الخاصّة لهذه الأمة دون أن نكتفي بإلحاقها بالمجتمع الإنساني ودون أن نطمس التنويعات الداخلية للعناصر المنتمين إليها ؟
كيف السبيل إلى حدّ الهويّة العربية بشكل مقنع وأقرب ما يكون إلى التصوّر العلميّ، وهي مسألة طُرحت بأشكال مختلفة خلال العصور المتعاقبة متفاعلة مع الظروف التاريخية والقوى الاجتماعية المنتمية إليها وتأثّرت بمشاريع الانتصار والإشعاع ومساعي التحرّر والانعتاق والتطلّع إلى الوحدة فأخرجتها — نتيجة لذلك — أكثر من تصوّر لخصائصها وأبرزت في شكل خطاب إيديولوجي داعٍ، حينًا، إلى تغيير الموجود، ومبرّر له ومؤكّد، حينًا آخر، ومتداخل في كلّ الأحوال مع غيره من الخطب الإيديولوجية القائلة تبنّيًا أو رفضًا : تأكيدًا أو دحضًا ؟

إن تأصيل المسرح العربي باعتباره توقًا إلى تحقيق التماهي بين جنس من الفنون اعتُبر غريبًا عن أمّة بعينها وبين خصوصيات هذه الأمة وإنْ بدا أمرًا مشروعًا فإنّه يطرح أكثر من إشكال مزدوج الطبيعة : يطرح قضايا أجناس التعبير الفنية وقضايا الهويّة القومية في آن واحد . وينطلق من مسائل لا سبيل إلى تمثّلها من دون طرح قضيّة أعمّ وأشمل هي قضية المثاقفة .

2 - 2 الطريق إلى المسألة :

بعد أن حددنا المسألة وبيّنا أبعادها وتوقفنا عند الدواعي التي دفعتنا إلى تناولها في إطار بحث جامعي نحدد في هذه المرحلة خطة بحثنا هذا ونبدأ بتبيان الأهداف التي نسعى إلى تحقيقها من دون إغفال الإشارة إلى الصعوبات التي اعترضتنا لأن كل بحث تعترضه صعوبات عادية ثم نقدّم المدوّنة النصية التي اعتمدناها تقديما دقيقا موجزا ثم نستعرض المراحل التي سنمرّ بها في هذا البحث مبرزين خصائص المنهج المتوخّى فيه .

1 — 2 — 1 — أهداف البحث والصعوبات المعترضة :

هدفنا الاساسي من وراء بحثنا هذا هو فهم حقيقة هذه الدعوة التي تجلت لنا متواترة في خطاب المسرحيين العرب تواترا لا يمكن أن يكون غير ذي معنى. وطريقنا إلى ذلك لا بد مار من محاولة معالجة إشكالياتها معالجة تفسر طبيعتها تلك وتسمح بتنميط هذه الدعوات المتنافرة المتلاقية بشكل مقنع، فنقف على أنواع الدوافع المشتركة والحوافز الخاصة محاولين في ذلك التوصل إلى ما يجمع بينها وما يفرق من منطلقات فنية وفكرية، إلى جانب تصنيف ضروب الوسائل المقترحة وأنواع الادوات المتوخاة لتحقيق الأمر، ساعين إلى الخروج بدلالات ما تتطلع إليه هذه الدعوات متشوفين إلى بيان آفاق ما يبذل من مجهود ورسم ما يختزن ذلك من حدود وإلى بيان صور ما ينشأ عن ذلك من مفارقات. لكن تحقيق هذه الأهداف لم يكن أمرا ميسورا، إذ اعترضت سبيلنا مجموعة من الصعوبات وجهت إختياراتنا المنهجية ودفعتنا إلى الإقرار بحاجة الموضوع إلى أبحاث أخرى متعددة الاختصاصات، وإلى إعتبار عملنا هذا مدخلا لتناول إشكاليات تأصيل المسرح العربي لا أكثر.

وأولى هذه الصعوبات تمثلت في صبغة الموضوع الشمولية وفي إتسامه بسمة الاتساع، فمن شأن مسألة كمسألة تأصيل المسرح العربي أن تغري الباحث بالإنسياق إلى تناول قضايا المسرح عامة، من ناحية، وإلى إعتماد الممارسة العربية لهذا الفن على إمتداد قرن ونيف وفي مختلف البلدان العربية من ناحية أخرى، وهذا توجه لا يأمن الباحث فيه من الإنزلاق في الكلام العام البعيد عن الدقة.

وأما الصعوبة الثانية فمتمثلة في جمع هذا الموضوع لسمتي العراقة والمزامنة في آن واحد . فهو وإن كان هاجساً صاحب المسرحيين العرب منذ بداية ممارستهم لهذا الفنّ مثلما بيّنا وسنبيّن ، وذلك رغماً عن تجاهل كثيرين من المعاصرين للأمر ، فإنه موضوع حيّ مزامن للبحث لا يكاد ينقطع الاهتمام به وهو أمر يتطلب المواكبة المستمرة الدائمة . والصعوبة الثالثة تتمثل في قلة المراجع المتناولة لهذه المسألة بشكل مستفيض زيادة على عسر توفر النصوص المسرحية لندرة تداولها وقلة مسالك توزيعها ، والصعوبة الرابعة تتجلى في احتياج الباحث إلى أدوات معرفية ووسائل بحث تتجاوز ما تتطلبه الدراسات المسرحية والأدبية لارتباط المسألة بقضايا المثاقفة ، زيادة على ما تطرحه الدراسات المسرحية بصفة خاصة من صعوبات ناجمة عن طبيعة هذا الجنس من التعبير المتعدد الوجوه والسنن .

ولقد ارتأينا لتجاوز هذه الصعوبات وتحقيق ما رسمناه من أهداف أن نحدد المادة التي ستكون موضوعاً للمعالجة وأن نضبط المدة الزمنية التي سيغطيها بحثنا هذا . فأمّا عن المدة فرأينا أن تمتد طيلة العقدين الأخيرين ، من بداية الستينات إلى بداية الثمانينات . وسبب اختيارنا لهذه الفترة يعود إلى كثافة النصوص المهتمة بالمسألة وبروزها بشكل أكثر اتضاحاً واستقلالا عن مسائل المسرح الأخرى ، ولكن هذا لا يعني بالنسبة إلينا اقتطاع هذه الفترة من حياة المسرح العربي اقتطاعاً نتجاهل معه صلاتها بما سبقها ولحق بها .

وأمّا عن المادة التي ستكون موضوعاً للبحث والدرس فرأينا أن نقصرها على نصوص الخطاب المعبّر عن الدعوة إلى تأصيل هذا الفن دون سواه ، تاركين أمر معالجة مسألة الممارسة التأصيلية الإبداعية لهذا الفنّ إلى بحث آخر ، وذلك نظراً لغزارة نصوص هذا الخطاب،

من ناحية ، وإلى تشعّب ما طُرح فيها من مسائل ، من ناحية أخرى ، سواء في مستوى المُنطلقات المعتَمَدَة فيها أو على صعيد طبيعة الأسباب التي تصلها بالخطابَيْن الفكريَّيْن العربيّ والغربي في ذات الآن إضافة إلى أن البحث في الممارسة الإبداعية لهذا الفنّ ، تقتضي ، إذا ما أُريد منها الدّقة والإقناع ، أن تتجاوز المدى النّصّيّ إلى الأبعاد المَشْهَدِية والسّمعية وهو ما يتجاوز حدود ما هو مُتاح لنا من مادة للتحليل والمعالجة. على أنّ اقتصارنا على خطاب الدعوة إلى التأصيل لا يعْنِي غضّ الطّرف على ما يُقتَرح في هذا الخطاب من مسالك وطُرُق لتحقيق هذا التأصيل في مستوى الممارسة الإبداعية إذ أننا سنعمل على تنميط صور التأصيل المقترحة في نصوص هذا الخطاب ساعين إلى الوقوف على المنطق الذي يحتكمها وعلى الدّلالات الكامنة وراءها .

فما هي مكوّنات هذه المدوّنة النصية وما هي طبيعتها ؟ وكيف ستكون معالجتها ؟

يحسُن أن نبدأ أوّلا بعرض أهمّ ما وصل إليه بحث الباحثين في مجال الموضوع الذي حدّدناه .

1 — 2 — 2 **طبيعة المراجع :**

إنّما تجدُر ملاحظته في بداية هذا العرض إنما هو نُدْرَة المراجع المتناولة بالدّرس لهذه المسألة في صورتها الشاملة إذ أغلبُ ما نُشير يدخل — إلّا قليلٌ منها — في نطاق المقالات الإعلاميّة المرتبطة بالتظاهرات الثقافية أو المسرحية وما يُصاحِبُها من ندوات أو مهرجانات ، وهي بحكم غائيّتها والحيز الذي تحتلّه من الصحيفة رقيقةَ الشّأن ، لا تُفيد الباحثَ إفادة جمّةً ، فإذا ما استَثْنيْنا ما عثرنا على بعض الإشارات وردت في أغلب الكُتب التي سعى أصحابها فيها إلى تأريخ الممارسة المسرحية العربية ،فكثيرًا ما يشدّون بلفت نظر القُرّاء إلى أشكال من الفرجة مارَسَها العرب قبل

إنتشار المسرح بشكله الغربيّ ، وقليلٌ منهم يتجاوز إستعراض هذه الظواهر إلى الاشارة إلى أثر أشكال الفرْجة تلك في أعمال المسرحيين اللّاحقة لكن تناوُلهم للمسألة يبقى في أحسن الحالات خاطفا وقد يُؤدّي إلى التعبير عن شاغل التأصيل بنوع من الحسرة على تضييع الروّاد وتابعيهم فرصة إنشاء مسرح عربيّ نتيجة إنسياقهم وراء النموذج الغربيّ يُقلّدونه دون إنتباهٍ منهم كافٍ إلى أهمّية أشكال الفرْجة الشعبية القريبة من وجْدان النّاس والتي كان من الممكن أن تفتح طريقًا آخر أمام المسْرح العربيّ ، يقول صاحب أحد كتاب من هذا النوع في أحد أبوابه " ويا ليت روّاد نا الأول . . . كانوا التفتوا إلتفاتًا كافيا إلى التراث الشعبيّ المسرحيّ ، الذي تجمّع للأمّة العربية عبر قرون طويلة ، ولم يَحُل دون قيامه واستمراره حظْرٌ أو بطشٌ أو ملاينة " (48)

إلى جانب هذا النوع من الاشارات نعثر على بعض النّصوص التي حرّرها أصحاب دعوات للتأصيل أو أنصار لها

---

48 ـ "د . علي الراعي " ، المسرح في الوطن العربي " سلسلة عالم المعرفة " الكويت 1980 . أنظر أبواب الكتاب الاولى الموسومة "بالأصول " ومن (53) منها بالخصوص . نتوسّع في هذا الأمر في الفصل الخامس من بحثنا هذا .

وهي بهذا الاعتبار لا تعتني بدراسة الظاهرة في شموليتها بقدر ما تعتني بعرض المواقف ورسم الطرق إلى تحقيق سائل التأصيل ذلك، فترتبط نتيجة لذلك بالمصادر الأساسية أو الرائدة ويمكن أن نذكر مثالا لهذا النوع من النصوص مجهود "عبد الرحمان بن زيدان" في كتابه "من قضايا المسرح المغربي" (44) الذي زاوج فيه بين النقد التطبيقي الذي تناول بعض الأعمال المسرحية المغربية نموذجا أو توضيحا وبين النقد التأليفي الذي حاول فيه الكاتب بحث بعض مسائل المسرح المغربي وظواهره البارزة ويعد في إطار التوجه الذي قدمنا له للتعريف بما عرف "بالمسرح الاحتفالي" في المغرب والمطلعين عليه ونعته بـ" الاشتغال بالبحث عن مسرح عربي: المصادر الفكرية للمسرح الاحتفالي" (50) ويمضي فيه جاهدا إلى بيان الأسس التي ارتكز عليها "المسرح الاحتفالي" والدواعي التي جعلت توجهه إلى تأسيس المسرح العربي أمرا مشروعا معتمدا في ذلك أساسا على مقالات الكاتب المسرحي المغربي "عبد الكريم برشيد" ومسرحياته. والكاتب في هذا المقال لم تختلف مناقشته مع هذا التوجه ومن ممثليه إذ أنه لم يتردد في اعتبار الدعوة إلى "المسرح الاحتفالي" نظرية متكاملة المقومات استوعبت مقالات النظريات المسرحية والعربية الأساسية من ناحية وسعت إلى تحديد الأسس والركائز التي يمكن أن يعتمدها المسرحيون العرب لتأصيل المسرح العربي متجاوزين لتجاربهم الحديثة.
يقول الكاتب: "لقد وضع الطيب الصديقي، الماغوط، سعد الله ونوس، برشيد وغيرهم المشكل المسرحي التقليدي موضع الشك. لكن برشيد

---

49 — "عبد الرحمان زيدان"، من قضايا المسرح العربي، مطبعة "صوت مكناس"، مكناس 1978
50 — المرجع السابق ص: 97.

إنطلق من هذا الشك لتجميع نتائج التجارب التي قام بها رجالات المسرح في هذا الإطار لخلق نموذج احتفالي، يُغيّر الشكل التقليدي عن طريق الموقف المسرحي نفسه ... وهذا ما يجعل "الرصيد" كظاهرة فنية اجتماعية — يحاول البحث عن مسرح عربي يحمل خصائصه ومميزاته دون الانفصال عن النشاطات الاجتماعية ... لهذا إعتبر "الظاهرة الاحتفالية" — رصيدا — وجزءا لا يتجزأ من مكونات المسرح المغربي رغم التهجم (عليها وعلى) ما جاء بها ..." (51) ولعل نتائج هذا ستتجلى بشكل أوضح عند إعطائه لبيان المسرح الاحتفالي متبنيا لأسسه ومدافعا عنها أكثر مما شاء في الظاهرة باعتبارها على ذلك بشيء في كتابه الاحتفالي (52) إلى وضع الاحتفالية ضمن محاولات تأصيل المسرح العربي السابقة لها، فإنه عوض هذا شكل بديلا منه نتيجة لكل المحاولات السابقة وقد جاء أكثر نضجا (53)

لكن هذا التناقض الذي تبيّن في مقالته لم يحل دون إستفادتنا من تلك النصوص لفهم أبعاد النظرة في إطار المسرح المغربي.

وإلى جانب هذا النوع من المراجع قد تعترض سبيلنا بعض المحاولات الساعية إلى عرض الظاهرة في شموليتها وكثيرا ما ترد في شكل فقرات ضمن باب من أبواب بعض الكتب المتناولة لقضايا تتعلق بالمسرح العربي تشير إلى المسألة باعتبار نشأتها أمرا واردا أو ضروريا، ويمكن أن نذكر في هذا الإطار كتابات "محمد عزيزة" فلقد أشار في كتابه "نظرات في المسرح العربي المعاصر" (54) إلى بعض المحاولات الداعية إلى تأصيل المسرح العربي سواء عبر محاولات الاقتباس

---

51 — من قضايا المسرح المغربي، ص (106 — 107).

52 — كتاب التنظير والتغيير في المسرح المغربي، افريقيا الشرق، مكناس، 1985.

53 — المرجع السابق الصفحات 104 — 106 و 109 — 114، الصفحات نفسها.

54 — Mohamed AZIZA, Regards sur le Théâtre Arabe Contemporain, M.T.E, TUNIS, 1970.

أو بالتصرّف في ما كتبه الغرب باستعادة ما اعتمدوه من تراث عربي وإسلامي في كتاباتهم ؛ مركّزا خاصة على تجربة المسرحيّ الجزائري " عبد الرّحمان كاكي " مع عرضه مسرح " القراقوز" (55) أو واصفًا محاولات رجل المسرح المغربي "الطيب الصدّيقي" (56) ومقدّما بعض فقرات من مداخلة المسرحي السوري الأصل "شريف خزندار" (57) . وتجدّد إهتمام هذا الكاتب بالمسألة في المقدّمة التي صدّر بها الكتاب الجماعي الموسوم بـ " التراث الثقافي والإبداع المعاصر في إفريقيا والعالم العربي " (58) والذي حاول في مقدّمته وخاصة طرح مسألة الإبداع في العالمين العربي والإفريقي فأشار إلى علاقة عدم التكافؤ التي تربطهما بالعالم الغربي معتبرًا أن خطورة تبعيّة الإنسان العربي والإفريقي في مجال الثقافة تجاه الغرب لا تقلّ خطورة عن تبعيّته الاقتصادية والسياسية داعيًا إلى ضرورة التحرّر من هذه التبعيّة بإعادة الحياة إلى مختلف الفنون الوطنية التقليدية من دون إنقطاع عن العصر ومقتضياته ، وفي هذا الإطار يمكن تنزيل مقال " نادية أوليس " "Nadia Ulysse" الوارد في الكتاب ذاته والموسوم بـ " الإبداع المسرحيّ الفرجويّ والموسيقيّ في العالم العربي " (59) ، والذي حاولت الكاتبة فيه طرح مسألة تأصيل المسرح العربي من خلال عرض ما تمّ في بعض البلدان ووصف بعض تجارب

---

55 ـ المرجع السّابق ص(80 ـ 81) .

56 ـ المرجع السابق ص(82) .

57 ـ المرجع السابق ص(80) .

58 ـ كتاب بالفرنسية عنوانه الأصلي هو :

Patrimoine Culturel et Création contemporaine en Afrique et dans le Monde Arabe, sous la direction de Mohamed Aziza, les nouvelles éditions. Dakar Abidjan , 1978.

59 ـ عنوان المقال " La Création dramatique, spectaculaire et musicale dans le monde arabe." ص : (131) .

تأصيل المسرح العربي ، عرضت آراء المشاركين في ندوة شيراز العالمية (1970) (60) في خصوص "المعاني الشعبية" وإمكانات اعتمادها كتابة مسرحية عربية "أصيلة" واستعرضت بعض العناصر الفلكلورية للثقافة العربية الإسلامية باعتبارها قابلة للاستلهام والمسرحة ثم وصفت تجارب بعض المسرحيين العرب في محاولة إيجاد مسرح طريف وأصيل . ومحاولتها وصف تجارب ميدانية في تأصيل المسرح العربي كان يمكن أن تكون ذات فائدة جمة لو لم تقتصر غالبا على بعض التجارب الواقعة في المغرب وفي تونس (61) من غير تعمق فيها ولا في غيرها من تجارب المسرحيين غير المغاربة ثم إنها تكاد تقتصر في استنتاجها أو أدلتها كل ما ورد في مقالة "شريف خزندار" الواردة في المائدة المستديرة في بيروت (62) من أفكار تبنتها تماما دونما إضافة بل إنها عمدت في مقالها هذا إلى نقل فقرات تامة منها .

ولعل حدود هذا المقال متأتية أساسا من اقتصار الكاتبة على ما كان متوفرا من مراجع باللغة الفرنسية (63) أولا ومن التوجه الوصفي الذي قاد وصفي الكتاب الذي أسهمت فيه ثانيا .

ومن النقاد من تعرض للمسألة بحكم تناوله بالدرس جوانب بعض المسرحيين الذين أو العاملين على تأصيل المسرح العربي ويمكن أن نذكر على سبيل المثال "رشيد بوشعير" الذي تناول المسألة في مستويين الأولى عند دراسته [illegible] "يوسف إدريس" في نطاق بحث جامعي تحت عنوان "الواقعية في أدب يوسف إدريس" (64) والثانية في بحث جامعي ثان أطلق عليه عنوان "أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق

---

60 ـ المرجع السابق .
وهي ندوة من تنظيم منظمة "اليونسكو" والمركز الدولي للمسرح .

61 ـ تناولت بالخصوص كلا من تجربة "الطيب الصديقي" وتجربة "مسرح الجنوب بقفصة" في مرحلة تكوينها بإدارة "محمد رجاء فرحات" وعلقت على إقحام الكاتب المصري "ألفريد فرج" بأسلوب التاريخ والسيرات .

62 ـ Cherif Khaznadar, pour la "recréation" d'une expression dramatique Arabe, Unesco. Paris 1969

63 ـ اعتمدت بشكل خاص على كتابي "محمد عزيزة" :
1- Regards sur le théâtre arabe contemporain
2- les formes traditionnelles du spectacle .

64 ـ رسالة ماجستير ، كلية الآداب بجامعة دمشق سنة 19[illegible]0 بإشراف الأستاذ "أحمد سليمان أحمد" مرقونة (460 صفحة) .

العربي" (65) ولقد غلب على إهتمام الكاتب في ما سبق الرّد على هذه الدعوة بطريقة لا تخلو من التسرّع حينًا ومن الحماس حينا آخر حيث عبّر عن موقفه من المسألة عامّةً فقد ذهب إلى اعتبار "يوسف ادريس" في مقالاته الثلاث (66) "شديد التعصّب للّون المحلّي ودائبًا في البحث عن الهوية المصرية أو العربية إلى درجة التطرّف. إنّه يريد أن يهرب بعيدا عن كلّ ظواهر الحضارة الغربية ... وليس من شكّ في أننا لو أخذنا بمثل هذه الآراء لدعونا بدورنا إلى رفض وسائل التوصل الحديثة ورفضنا النظريات العلميّة والاختراعات التكنولوجية ..." (67) ويتّضح من خلال هذا الرأي أنّ الباحث لم يفرّق بين مبادئ العلوم الصحيحة وبين أشكال التعبير الفنّي المرتبطة بوجدان الأمم والشعوب والتي لا تنحصر في صورتها السائدة المعروفة في شكل الغرب. وعدم التفكير هذا جعله يعتبر أشكال التعبير الشعبي سلبيات وعوائق للتقدّم ويرى في التعبير على غير هذا السبيل مضيعة للوقت والجهد، يقول "إننا لسنا في حاجة إلى إضاعة الوقت من أجل خلق شيء من لا شيء، لأنّ ذلك مستحيل أصلًا، بل يكفي أن نقبل الموجود واستغلال إمكانياته ومواءمته مع الوجدان العربي ومع الذاكرة العربية ..." (68) وقيمة مجهود "رشيد بوشعير" لا تكمن في تبنّيه لوجهة نظر داعية لنقاش رصينة في فهم المسألة فحسب وإنما في ممارسة بيان حقيقة الأصالة في بعض النصوص العربية رغم اعتماد

---

65 ـ أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه [illegible] إشراف الأستاذ "د. حسام الخطيب"، مرقونة تحوي (358) صفحة.
66 ـ سبق التعريف بها ضمن المدوّنة السابقة.
67 ـ الواقعية في أدب "يوسف ادريس" ص(426.427).
68 ـ "أثر بريخت في المسرح العربي"، ص(425) وما بعدها.

أصحابها على أشكال غريبة (69). وقد أفردت "نادية رؤوف فرج"
لهذه المسألة بحكم دراستها لمسرح هذا الكاتب ذاته ما ينيف عن
ثماني صفحات في كتابها الموسوم بـ: "يوسف ادريس والمسرح
المصري الحديث" (70) استعرضت فيها بعض النقاط الواردة في
مقالاته الثلاث (71) التي نادى فيها بمسرح مصري موردةً آراء
بعض النقاد ومواقفهم من هذه المسألة وخاصة منهم "علي
الراعي" و"جلال العشري" معتمدة على بعض المآخذ
من مسرحية "الفرافير" عند آراء بعض النقاد مؤكدًا خطأ
"يوسف ادريس" في دعوته تلك مع بعض من الكتاب المسرحيين
الأوروبيين الذين رأى أنهم ثاروا أو كادوا على القلة بين
ثوابتهم الغربية والعقلية لا تخلو من الأشكال وغايتهم
فلقد رأى في دعوة إدريس اتفاقا مع كل من "شو" و"أرتو" و"بريخت"
زيادة على "الكوميديا دلارتي" "الآباء اليسوعيين" ذاهبًا إلى أنها مردّه
سعي الكاتبة في تبنّي آراء النقاد الذين اتهموا ما يقصرون
في مقارنتهم بين السامر وأشكال المسرحية عن بعض تشابهات
أشكاله أو ما أسموه المسرحية دون ربطها بخصوصيات التجربة
التي تحكم هذه المطالبات زيادة على نزعة المساعدة
الإنشائي في معالجتها للمسألة، ولعل سببها تختلف على
آثار الكاتب المسرحية في جملتها الدور الجمالي الذي لها
هذه المسألة فيه أثرا ثانويا.
وإلى جانب المراجع التي تعرضت إلى مسألة التأصيل التي
الذي يبينا نرى من الضروري أن نشير إلى عدد آخر
منها لا يقلّ فائدة عنها ويتمثّل في الدراسات التي اهتمت

---

69 – حلّل خاتمة مسرحية "الملك هو الملك" "سعد الله ونوس".
70 – نادية رؤوف فرج، يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث، دار المعارف بمصر. القاهرة 1976. وهي رسالتها لنيل الدكتوراه بجامعة كولومبيا. أهتمت بالخصوص بالمسألة في الصفحات الواقعة بين (106) و(115).
71 – سيتمّ التعريف بها في إطار تقديم المدوّنة النصية.
72 – نادية رؤوف فرج، يوسف ادريس والمسرح المصري، سبق ذكره أنظر الصفحات: (112) و(115 – 121) بالأخص.

بضروب الصلات الرابطة بين نتاجات المسرح العربي وبين المسرح الأوروبي من ناحية وبينها وبين فنون التعبير الشعبية العربية من ناحية أخرى . وأبرز ممثل لهذا النوع من المراجع بحثان جامعيان أحدهما صدر سنة 1972 "لعطية أبو النجا" باللغة الفرنسية تحت عنوان "الأصول الفرنسية للمسرح المصري" (73) وصدر ثانيهما سنة 1980 بإمضاء "د. عائق مصطفى أحمد" تحت عنوان "أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر" (74) . ويسعى الكاتبان إلى رصد مظاهر التأثير في المسرح العربي وتحليل مسالكه بها رغم اختلاف مصادر هذه العناصر ومجال البحث المخصص لهما وهذا يدل على اختلاف الحيز الزماني المعتمد لكل منهما : فقد سعى الأول إلى تتبع الأصول الغربية الفرنسية في نتاجات المسرحيين العرب بين سنتي 1870 و 1939 مؤكدا على ارتباط تطور المسرح العربي بتطور ثقافة المسرحيين العرب بالمسرح في مفهومه الغربي عامة وبالثقافة الفرنسية بشكل خاص ، ولبيان الأمر تعمد إلى تقسيم بحثه إلى ثلاثة أقسام أطلق على الأول منها عنوان "تجليات المسرح الأولى" (75) وانطلق فيه من اعتبار المسرح العربي مرتبطا بعصر النهضة التي يرى بدايتها تعود إلى اتصال العرب بالأوروبيين وبحملة بونابرت على مصر ولم يخرج في ذلك عما هو متواضع عليه بين أغلب مؤرخي "النهضة" العربية المعاصرة ، ولقد ألح في هذا الباب على

---

73 — Atia EBUL NAGA, les Sources Françaises du Théâtre Egyptien (1870 - 1939), SNED, ALGER 1972 (340 pages) .

74 — "د. عائق مصطفى أحمد" "أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر . منشورات وزارة الاعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1980 (520 صفحة) .

75 — يقع بين صفحتي (25) و(113) .

أهمّية الأصول الفرنسية سواء عند الروّاد من الشّوام أو عند المسرحيين المصريّين الأوائل محاولا تفسير سرّ غلبة هذه الأصول إعتمادًا على بيان الأرضية التاريخية للتحوّلات السياسية والثقافية في مصر والبلاد العربية ، أما القسم الثاني فأطلق عليه عنوان "صور تلمّس المسرح [طريقه] " (76) وربطه بالفترة التاريخية المبتدئة بفشل ثورة " عُرابي باشا " (1882) وإعلان الحماية على مصر من طرف بريطانيا وحاول بيان تناقضات هذه الأخيرة مع فرنسا التي عملت على تشجيع المناهضين للحماية البريطانية من المصريين وسعت إلى إستجلابهم إليها ، و عُني في هذا القسم بالتعريف بالمسرحيّ الشّوبي " أبو خليل القباني " (1833 — 1902) راصدًا لمظاهر التأثر بالأصول الفرنسية في مسرحياته التي أنجزها في مصر بين سنتي (1884 و 1900) ثمّ تتبّع أعمال " عثمان جلال " (1828 — 1898) فبيّن أهمية محاولاته في تمصير مسرحيات " موليار" مُشيرًا إلى تدنّي مستويات الترجمة عند غالبية المترجمين للمسرح الفرنسي، على كثرة عدد المحاولات ، أما القسم الثالث فأطلق عليه عنوان "العصر الذهبي للمسرح " (77) وبادر في أوّله إلى التعريف بالفِرَق والأجواق التي تكوّنت في الفترة الممتدّة بين سنتي 1904 و 1938 معتنيا ببيان الأشكال الفنّية الغالبة في نتاجاتهم ثمّ سعى إلى تقويم مستويات الترجمة والتعريف بمواصفات المترجمين ثم بالمقتبسين وطرقهم في الاقتباس ثمّ عرّف بالكتّاب وحصرهم في كاتبين إثنين هُمَا " أحمد شوقي" و"توفيق الحكيم" راصدًا في كلّ ذلك مختلف الأصول الفرنسيّة أو المتعرّف عليها من طرف المسرحيين العرب مترجمة في اللغة الفرنسية (78)

---

76 — يقع بين صفحتي (115 و 207) .

77 — يقع بين صفحتي (209 و 317) .

78 — ذهب الباحث إلى إعتبار مسرح " بيراندللو" " Pirandelle " (1867 — 1936) ضمن الأصول الفرنسية التي تأثر بها المسرح العربي بناء على أن إطّلاع " توفيق الحكيم" على آرائه كان عبر الترجمات الفرنسية لمسرحيّات هذا الكاتب الايطالي ولمحاولاته التنظيرية (أنظر ص(286) وما بعدها) .

أما "د. فائق مصطفى" فقد حاول الانطلاق من وجهة نظر تتعارض مع وجهة نظر الكاتب الأول إذ أنه، وإن كان يقرّ ضمنيًا بالطابع الأوروبي لهذا الفن، فإنه حاول أن يرصد تأثيرات الفنون الشعبية النابعة من البيئة المحلية وكأنه يحاول أن يحد من الرأي السائد الذي يذهب إلى أن هذا الفن دخيل، على أهمية ممارسة العرب له، دخيلا عليهم، فمضى إلى تتبع الآثار المسرحية التي تم إنتاجها في الفترة الواقعة بين 1914 ـ 1956 في مصر، محاولاً إبراز عناصر [illegible] المادة الشعبية التي أخذها إلى مصادر محددة لتصب في درجة واحدة من الأهمية فذهب إلى أن أهمها هي "ألف ليلة وليلة" [illegible] وتليهما [illegible] والملاحم الشعبية مثل سيرة "عنترة" و"الظاهر بيبرس" و"سيف بن ذي يزن" ثم "خيال الظل" و"الأراجوز" [illegible] أو [illegible] الشعبية الساذجة [illegible] المرحلة [illegible] المقتبسة من الكتب الدينية والحكايات من التراث الشعبي القديم. وقد [illegible] الكاتب أن تأثير هذه الفنون الشعبية على شكلين: مباشر وغير مباشر فعمد إلى تقسيم بحثه إلى بابين كبيرين خصّ الأول، منهما برصد أشكال التأثير المباشر في النتاجات المسرحية التي رآها على شكلين أحدهما ينتمي إلى "المسرح الشعبي" والآخر إلى "المسرح الفني" (80) فعقد لكل واحد منهما فصلاً في هذا الباب، ثم أفرد للتأثير غير المباشر الباب الثاني (81) ورآه متجليًا في أنواع الحبكة وأنواع الشخصيات في المسرحيات أو في رسم شخصياتها أو في لغات الحوار المستخدم في نصوصها.

---

79 ـ يقع بين صفحتين (29) و(63).

80 ـ أقتبس هذا التعبير عن "محمد مندور" الذي دأب على تصنيف النتاجات المسرحية إلى "التمثيل الفني" و"التمثيل اللافني" و"التمثيل الشبه فني" ويوافق هذا التصنيف ما عرف [illegible] ، ويدخل ضمن الأول الأجناس الجادة [illegible] وضمن الثاني الأجناس الباعثة على التهريج وخاصة منها "الميلودرام" و"الفودفيل" (انظر الجزء الثاني من مؤلفات "محمد مندور" الموسوم "بحياتنا التمثيلية"، ص(55) و(56) بالخصوص).

81 ـ الواقع بين صفحتين (283) و(462).

ولئن غلب على البحث التاريخي طابع الاستعراض على حساب التحليل فإنّ المجهود المبذول في تصنيف المؤثرات وتتبّع أشكال حضورها لا يخلو من إفادة لا تقلّ عن إضافات البحث الأوّل الذي سعى فيه صاحبه إلى الجمع بين رصد مظاهر التأثّر بالمسرح الغربيّ في مستوى النصوص المسرحيّة الأساسيّة التي تمّ إنتاجها في الفترة الزمنيّة التي حدّد بها بحثه وبين محاولة الوقوف على أسباب هذا التأثّر، الأمر الذي جعله يحرص على البحث عن العلاقة بين ممارسة العرب في عصر النهضة الفنّ وبين التحوّلات التاريخية التي عرفها عصرهم ولئن لم يكن الشأن كذلك (22)، ولئن كان بعض منطلقاته قابلة للإقناع داعية إلى البناء على إضافات البحث في مستوى الدراسات المسرحية العربية أوّلا بأوّل، لكنّ غاية البحث بالنظر إلى إضافاتنا في عملنا هذا لا تنحصر في ما سنقدّمه من إضافات جديدة على الممارسة العربيّة للمسرح فحسب وإنّما تكمن في تجاوزهما من طرفين متقابلين متلاحقين كانا تتوزّع بينهما مختلف الجهود الناقدة لدراسة المسرح العربي ونقوم بالجانب، وانطلاقنا من مقابلة لأنّ كلا البحثين مهما قصّر عن إبراز مظاهر منتجات المسرحيّة العربيّة المعاصرة الأساس وعلى التطوّر من الآخر دون إنكار حضوره. ومما يضاعف الأمل لأنّ التأثّر فيهما يعني إثبات المسرح العربي المتميّز والمتمثّلة في هذا المبحث إبراز ما هو عربي أو مرجعي بين المبادئ التطبيقات الأوروبية لهذا الفن من ناحية حضورها في بعض الأشكال من الأشكال المسرحية المحلية الرسمية منها والشعبية التابعة من ضروب ثقافية الفن العربي من ناحية ثانية، وتقسيم مفهوم المسرح عند العرب

---

22 – حاول أغلب المؤرخين للمسرح العربي عامة والمصري بالأخصّ الإشارة إلى مظاهر التأثّر بالمسرح الغربي والفرنسيّ منه بالأخصّ وإلى التعمّق إلى تفسير الأمر انطلاقًا من الظروف التاريخية التي رافقت عصر "النهضة" العربية المعاصرة وبعض أفرعها إلى توجّه صاحب هذا الكتاب، بحث "د. محمود حامد شوكت" الموسوم ب"الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث" أنظر بالأخصّ فصوله الثلاثة الأولى، صدر عن دار الفكر العربي، القاهرة (ط III)، 1970.

الموزّعة بين إعتماد هذا الفن في أشكاله الأوروبية بما تعبّر عنه هذه الأخيرة من رؤى وبين التّعبير عن همومهم الخاصّة وانتفاعل مع شواغل الجماهير العربية وأذواقهم .

أما المقالات التي أفردت للظاهرة فتعرّضت إليها في شمولها فيمكن أن نذكر منها ، أوّلا ، مقاليْن صدرا في نفس التاريخ حامليْن العنوان نفسه تقريبًا فلقد أطلق "رجاء نقاش" صاحب إحدى المقالتين عنوان : "المسرح العربي بين المحلّية والقومية" على نصّه ، بينما وسم "عبد اللّه شقرون" مقالته بـ "المسرحية العربية بين القومية والمحلية" (83) ولقد طرح الأوّل مسألة " تأصيل المسرح العربي " بشكل ضِمْنِيّ إذ حاول رصد عناصر الاتفاق والاختلاف في سمات المسرح العربي مؤكّدًا في نهاية مقالته تلك على سمته القومية إعتبارًا لغلبة عناصر الاتّفاق في الممارسة العربيّة لهذا الفنّ والتي أجْمَلَها في وحدة المصدر المتمثّل في المسرح الغربي أوّلا وفي انتماء الفنانين الذين نشروا هذا الفنّ في أغلب البلدان العربية إلى مصر ثانيًا وفي وحدة التاريخ والتراث العربيين اللّذيْن كانا مصدرَ إستلهام للمسرحيين العرب ثالثًا ثمّ في تشابه أوضاع العرب الاجتماعية والسياسية المعيشة رابعا (84)

أما "عبد الله شقرون" فقد طرح القضية بشكل أوضح

---

83 ـ قد ظهر المقالان في مجلة " الفكر " التونسية في عددها الصادر في جوان 1972 .

84 ـ مقال "رجاء النقاش" المعطيات ذاتها ، ص : (62) .

إذ بدأ بتحديد عناصرها متسائلا : " هل يجوز التحدّث عن وجود مسرح عربي " أصيل " يرتبط جذا حيّ الوطن العربي مشرقا ومغربا ، ويصوّر مظاهر التفكير العربي ، ويرسم ملامح القومية العربية ويمتاز بالأصالة الفنية والثقافية " (55) ثم حاول بيان مفهوم المسرح الأصيل المنشود معتبرا أن " المضمون ليس هو المقصود في باب " الأصالة " بل " إن التشكل " هو الذي يحدّد إطار المسرح العربي الحق ... " (56) مشيرا إلى مقومات تشكيل هذا المسرح من خلال وصف السائد منه على المسرح العربي محدّدا ما هو منتشر من الطرق المؤدية إلى تشكيل هذا المسرح ، فعدد مختلف أشكال التجمعات والظاهرات الشعبية معتبرا إياها الطريق إلى إنجاز الأصيل من المسرحيات أسوة باليابانيين والصينيين والهنود " (57) "عبد الله سفرون " وإن كان أكثر ملامسة للممارسة المسرحية إلا أن ذلك لم يكن كافيا لرصد محاولات المسرحيين العرب لتحقيق ذلك التأصيل عبر مقاله إلى الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي أكثر من دراسة واقع تلك المحاولات . ولم يكن حيّز المقال كافيا لعرض أسس هذه الدعوة عرضا مستفيضا .وأما ثالث هذه المقالات فهو للدكتور " عطية أبو النجا " وصدر سنة 1976 تحت عنوان " المسرح في الوطن العربي والمسرح عالميا " (58) تناول مسألة عالمية المسرح

---

55 ــ مقال " عبد الله سفرون " المعطيات نفسها ص 5 . الوضع بين طرفين من قبل الكاتب .
56 ــ المرجع السابق ص 24 .
57 ــ المرجع السابق ص 46 .
58 ــ " د . عطية أبو النجا " ، المسرح في الوطن العربي والمسرح العربي عالميا ، المعرفة (السورية) عدد 136 سنة 1973 .

العربي بالمسرح الغربي وطرح مسألة التأصيل، ولكن يتبين الكاتب
بعض العلامات الأساسية في تاريخ الظاهرة المسرحية عند العرب
وهاجس التأصيل عندهم فإن إستنتاجاته كانت سريعة وقطعية الأحكام
ولعل خاتمة مقالته المتفائلة بآفاق العطاء خير دليل على هذا الحكم
يقول فيها: "وهكذا يمكن القول إن المسرح العربي لم يعد مستوردا
من الخارج، بل لقد نجح في التعبير عن أصالته وإنطلاقته في الوقت
نفسه"(89) لكن خاتمة المقالة هذه لم تمنعه من بعض التحفظات
المفيدة، وخاصة منها ما يتعلق بتحديد بعض أسباب السعي إلى التأصيل
التي يعيدها أساسا إلى إحساس العرب من جديد بحضور الغرب
بعد فترة الاستعمار، إلى جانب سيادة ما سمي التأصيل الذي نسب
الرواد من رجال المسرح العربي. وفي هذا التحديد الأخير لم يكن
أمرًا غريبًا التركيز على ما أسماه راغب ساسون، وخاصة منهم الدكتور "علي الراعي"
الذي تعرض بصراحة من سلسلة حلقات في مقال نشره سنة 1971
تحت عنوان "الأصالة والتجديد في المسرح العربي" (90) ثم في
مقال له ثان نشره سنة 1973 تحت عنوان "التراث المسرحي العربي
وقضية الابتكار"(91) ولا يخفى أن بعض مقاله الثاني هذا يفسر
تعميق الرؤية وتجاوز ما فيه من مرتكزات أساسية كفيلة برؤية
للمسألة، والصيغة التاريخية الاستدراكية لا تخفي شيئا من فيضه،
فقد وجه الكاتب جهوده فيهما بصفة عامة إلى الوقوف على حد تاريخي

---

89 — المقال السابق، الصفحات ذاتها.
90 — نشر هذا المقال في مجلة "الآداب" البيروتية) ديسمبر 1971، السنة 19.
91 = صدر هذا المقال في "المعرفة" السورية، عدد 136 سنة 1973.

منطقي يربط مختلف مراحل الممارسة العربية لهذا الفنّ باحثا عن المصادر "الأصلية" لهذا الفن التي توازي المصادر الغربيّة. مؤكّدا ضمنيّا الطابع العفوي لمحاولات التأصيل رابطا ذلك بتفاعل المسرحيّين العرب في إبداعاتهم مع حسّ الجماهير الواسعة وذوقها، ولقد حاول الوقوف على الأسباب التي تصل محاولات التأصيل باستخدام بعض خصائص ما أسماه بأشكال المسرح الجنيني أو الظواهر المسرحية الحيّة (92). ولقد ساعده إطلاعه الواسع على الممارسة العربيّة المعاصرة للمسرح في عرض أهمّ تجارب التأصيل على مدى العقود الثلاثة الأخيرة في المشرق، خاصّة، ومصر منه على الأخصّ رغم سعيه الجاهد إلى الشمول (93) وإن كان ذلك بشيء من التجوّز والتسامح لم يسهّلا عليه عمليّة الفرز والتصنيف فضلًا عن النقد. ورغم عدم إقتناعنا بطريقته في تنميط المسرحيّين المعنيّين بالتأصيل فإنّ رحابة صدر الكاتب في مقاليته قد أفادتنا بأن وجّهت عنايتنا إلى بعض مظاهر التأصيل الأوّليّة التي لا تخلو من أهمّية.

هذا أهمّ ما أمكننا رصده من مقالات عالجت بصورة من الصور المسألة في شمولها خلال العقد السابع من هذا القرن، أما بالنسبة إلى السنوات الثمانين منه فيمكن أن نشير إلى مقالين إثنين بدا لنا المنهج المتبع فيهما أكثر تطوّرا من النصوص السابقة الذكر، وتمثّلت مظاهر التطوّر هذه في تجاوز صاحبيهما الاستعراض التاريخي لمظاهر المسألة إلى محاولة الوقوف على جوانب في المنطق الذي يحتكم مسألة التأصيل وأساليب الدّعوة إليه. أمّا المقال الأوّل فهو الموسوم بـ"التقليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر" (94) ولقد نشره صاحبه "د. عبد الله أبو هيف" سنة (1983) وتكمن قيمته في إبتعاده من المقالات التاريخية الاستعراضية وفي محاولة الإسهام في تناول المسألة بشكل تحليلي

---

92 ـ "د. علي الراعي" المقال السابق ذاته.

93 ـ أنظر مقدمة كتابه الموسوم بـ"المسرح في الوطن العربي" عالم المعرفة الكويت جانفي 1980، ولقد أقرّ فيها بالخصوص بعدم إطلاعه على مسارح عربية كثيرة. كما يمكن أن نلاحظ فقر قائمة المصادر والمراجع المعتمدة في التعريف بمسرح بلدان المغرب العربي ص: (542) و (551).

94 ـ "عبد الله أبو هيف" التقاليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر، الموقف الأدبي، (السورية) عدد 134 حزيران (جوان) 1982، ص (44 ـ 45).

وتأتي من خلال بيان نظرة المسرحيين العرب إلى مسألة تأصيل المسرح العربي دعوةً إليها أو مناهضةً لها . لكنّ تصنيفه لهم ضمن خانات التأصيل لم يكن مقنعا في أغلب الحالات ولعلّ الأمر يعود إلى اطّلاعه غير المتوازن على الممارسة المسرحية في المشرق والمغرب وعدم تمييزه بوضوح بين خطاب تأصيل المسرح العربي وبين محاولة الممارسة الفعليّة لها إلاّ أنّ ذلك لم يمنعه من محاولة تبويب بعض هذه التجارب معتمدا في ذلك العوامل الذاتيّة والموضوعية التي كانت وراء بروز الظاهرة . وقد تمثّل إعتمادًا على محاولته هذه من الوقوف على التطوّر النوعيّ الحاصل في نظرة رجال الثقافة ورجال المسرح من العرب إلى جوهر هذا الفن وعلى الموقف النقديّ من الغرب وذهب إلى إعتبار حدود التجارب التأصيلية كامنة في عدم تجدّدها وتواصلها بشكل تُحدث معه أبعادا جديدة ، إلى جانب إيغال هذه التجارب في السّعي إلى تحقيق الخصائص المحلّية الخاصة في مستوى الحوار بالأساس ، زيادة على سقوط الكثير من أصحاب هذه التجارب في نوع من "المباشرية" عند نقد بعض الظواهر الاجتماعية والسياسية دون إعتبار خصوصيّات التعبير المسرحي الفنيّة . وسعيه لتناول مختلف هذه الأنماط من المسألة في مجال محدود أدّى به ـ بطبيعة الحال ـ إلى تقديم بعض المصادرات والأحكام من غير تدعيم لها مشجّع على قيمتها البيّنة .

وأمّا المقال الثاني الذي رأينا ذكره فكتبه د. يوسف عايدابي وأطلق عليه عنوان "مدخل لدراسة المسرح بين التراث والحداثة" ونشره سنة 1985 (95). وتكمن قيمته في أنّه تجاوز ، من ناحية ، المنحى الإحتفالي

95 ـ د. يوسف عايدابي ، مدخل لدراسة المسرح بين التراث والحداثة ، الرّولة ، سنة 2 ، عدد 1 ، الشارقة ، ربيع 1985 ص : (36 ـ 50) .

إلى محاولة طرح أهمّ الإشكاليات المتعلّقة بالدّعوة إلى التّأصيل ، وذلك رغم تفاعُله أساسًا مع النّدوة التي أقيمت بمناسبة أيام قرطاج المسرحية الأولى (96) ومع لقاء الكويت حول "التراث العربي والمسرح" (97) وعمله ، ثانيًا، على البحث عن الصلات بين التوجّهات التأصيلية العربية والإفريقية سواء على مستوى الظروف الموضوعيّة المشتركة وخاصّة منها الانتماء إلى العالم الثالث وإلى كثرة عدم الاعتبار بشكل خاص أو على صعيد التقارب بين الأشكال الفنية الشعبيّة العربيّة والإفريقية وكان لما قدّمته مجموعة كوتيبا Kotéba (98)

96 ــ نوفمبر 1983 .

97 ــ "فبراير 1984" .

98 ــ كوتيبا Kotéba : يُطلَق هذا الملفوظ على الشكل المسرحي المنتشر في أوساط قبائل "البمبارا" Bambara "بمالي" ويُفيد اللّفظ في لغة هذه القبيلة معنى "الحلزون الكبير" بالإشارة إلى طابع الاحتفال ونشاطه وشكل الحيّز الذي تتمّ فيه الفرجة فهو يُحيل ، من ناحية ، إلى الشكل الدائري لهذا الحيّز ويوحي بالحركة الملتفّة التفاف الحلزون والمسارعة تسارعًا يتنامى إيقاعه ويتصاعد شيئًا فشيئًا إلى أن يصل إلى الذروة . يتوجّه ممارسوه إلى نقد مظاهر من الحياة الجماعية في القبيلة بالسخرية فلا يحلو من مدى تطهيري في مستوى أفراد القبيلة ، ويعتمد فيه ما يُعتقد في التعابير الشعبية الشاملة من رقص وغناء وسرد وتشخيص . ويتّسم المؤدّون فيه ، وهم عادة أفراد من القبيلة ، بحضور بديهة فائق وبقدرة على التفاعل مع الجمهور واضحة . سعت مجموعة من أعضاء "المسرح الوطني المالي" إلى اعتماده طريقًا إلى تحقيق مسرح محلّي أصيل . وذلك منذ سنة 1979 ، ولقد أمكن للباحث منا مدة عرض استوحاه هؤلاء من هذا الشكل التعبيري الشعبيّ والتّحادث مع أعضاء تلك المجموعة بمناسبة مشاركة جمهورية "مالي" في الدورة الأولى من أيام قرطاج المسرحية بمسرحية : "حالة غم ريفية" من إخراج مدير هذه المجموعة ومُنشّطها موسى مايغا " Moussa Maïga " . اعتمدنا على وثائق مرقونة من لدن المسرح الوطني المالي (إضافة إلى ما حصل لنا من معلومات من خلال محادثتنا لأعضاء المجموعة) وهي :

- Aperçu sur le groupe dramatique du théâtre national du Mali. (2pages)
- Angoisse paysanne (Joronanko), traduit du Bambara par thoumassé Teddy-Coulibaly, (35p. dacty.), Bamako, 1980.

ويشير سليمان كولي " S. KOLY " في محاضرة له ألقاها بمناسبة أيام قرطاج المسرحية ذاتها إلى أن شكلًا مدنيًا من "الكوتيبا" ظهر في "كوت ديفوار" Côte d'ivoire " قبل الشكل الريفي المالي على "الكوتيبا" الذي عرفه "مالي" ويُحدد نشأة مجموعة أبيدجان (Abidjan) للكوتيبا في شكلها الجنيني إلى سنة 1971 وذلك في إطار قسم الفنون والتقاليد الشعبيّة الذي كان يُديره المحاضر في إطار المؤسسة الوطنية للفنون . ويحدّد نشأة مجموعة "كوتيبا" بشكل رسمي بسنة 1974 . أنظر نص المحاضرة :

Souleymane KOLY, le Koteba, une nouvelle forme de théâtre africain, in journées Théâtrales de Carthage ($1^{°}$ session), Théâtre National Tunisien, M.A.Cult.Tunis 1984, p: (38-41) .

التابعة "للمسرح الوطني المالي" تأثير كبير على وجهة المقال تلك . وحضور أهم المقولات الواردة في مداخلات المشاركين في الندوة المشار إليها في هذا المقال لا تنقص في شيء من جهد الكاتب التأليفي الذي نمط التوجهات التأصيلية وحاول نقدها مبرزا حدودها التي حصرها في الاهتمام الزائد بالشكلانية على حساب الرؤية الفكرية وفي غلبة التوجه الإقليمي على حساب الوجهة القومية الوحدوية .

1 ــ 2 ــ 3 طبيعة المدونة النصية :

بعد التعليق على أهم مراجع البحث ، علينا أن نقدم أهم المصادر المكونة للمدونة النصية ، إنها على صنفين اثنين : رئيسي ورافد ، أما الرئيسي من المصادر فنقصد بها النصوص التابعة عن الممارسين للإبداع المسرحي الفعلي من بين المنادين بتأصيل المسرح العربي والعاملين على تحقيقه ، على أننا لا ندعي الإلمام في هذه المدونة بكل ما ظهر خلال هذه الفترة من نصوص وإنما نعتبر ما احتوته الأقرب إلى التعبير عن أهم ما عرف من توجهات في مجال تأصيل المسرح العربي لدى من نشروا آراءهم النظرية أو التنظيرية وعبروا عنها ، فلا غرابة أن لا نجد ضمن قائمة النصوص والكتاب في هذا القسم من المدونة أسماء كان لها شأن وأي شأن في هذا المجال طيلة الفترة التي حددناها للبحث ، فالسبب في الأمر عدم قيام هؤلاء بتنظير ممارساتهم المسرحية بشكل يبرز ملامح جهودهم ويفصح عن الأسس التي بنوا عليها تطلعاتهم وإنجازاتهم فأغلب هؤلاء مخرجون ينحصر ارتباطهم بالمسرح في تعاملهم الركحي لا النصي ولو أن أغلبهم إقتحموا ميدان الكتابة ولكن في إطار عملهم الفرجوي فلم يكن النص غير عنصر من بين عناصر أخرى تتحكم فيه وتخضعه لمقومات العمل الركحي بشكل لا يستقيم بمفرده ولا يرتقي إلى مستوى الأدب المسرحي ، ويكاد ينحصر تعبيرهم عن تطلعاتهم في ما يدلون به من تصريحات صحفية أو ما يكتب في الإعلانات والبرامج التي توزع على المتفرجين ، ولكن تطلعات هؤلاء وراء

التأصيليّة لا تكاد تخفى فلقد عبّر عنها غيرهم من النقّاد والمسرحيين الذين اعتبروهم المصدر والمعين (99) فلئن لم نذكر في هذه المدوّنة "عبد القادر ولد عبد الرحمان "شهر "كاكي" على تميّز محاولاته في مجال تأصيل المسرح العربي التي أنجزها في إطار فرقة "القراقوز" منذ نهاية الخمسينات تاريخ تأسيسه لها إلى أن أصيب في نهاية السبعينات "بجلطة في الدماغ" على إثر حادث سيّارة منعته من مواصلة نشاطه الإبداعي أو كادت (100) فإن الغاية من إدراج نص "سلمان قطاية" "المسرح العربي من أين وإلى أين؟" (101) ضمن النصوص النظرية الروائد، إنّما هي السّعي إلى عدم الغفلة عن معلم من معالم تيّار تأصيل المسرح العربي المعاصر نظريا وعمليّا "سبق من شهد له بالسبق في هذا المجال من بين المسرحيّين العرب

---

99 - لقد عبّر "عبد الكريم برشيد" - مثلًا - أكثر من مرّة عن ارتباط بيانات "المسرح الاحتفالي" في توجّهها الأساسي بأعمال "الطّيب الصديقي" ارتباطا وثيقا بل تكاد تكون في بعض مراحلها تنظيرا للممارسات الصّديقية المسرحية :

100 - أنظر بشكل أساسي كتاب "د. محمّد عزيزة" نظرات في المسرح العربي المعاصر "المكتوب باللغة الفرنسية والموسوم بـ :
Regards sur le Théâtre Arabe Contemporain M.T.E. Tunis 1970.
ص 80 - 83 وكتاب د. سلمان قطاية المعنون بـ"المسرح العربي من أين وإلى أين؟" إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1972 ص (76) وما بعدها بالأخص والمقال المنشور في "مجلة اللغات" الصادرة عن جامعة وهران والموسوم بـ: شعر الحماسة على الركح أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي "بإمضاء س.م. الأخضر بركة والمكتوب باللغة الفرنسية والحامل لعنوان :
La chanson de geste sur la scène ou l'experience de Ould Abderrah-
-man Kaki . أنظر الصفحات (7 - 35) من عددها الخامس (5) سنة 85 .

101 - سبق التعريف به في الهامش السابق .

المشارقة والمغاربة (102) فلقد أورد له قسطا من كتابه هاما (103) أورد فيه وصفا لتجربته المسرحية ونياتل لا قسيم توجهاته التأصيلية وضمنه أهم تصريحاته وترجم فقرات مطولة مما كتب على تجربته المسرحية في اللغة الفرنسية (104) ومن نصوص أستاذه الذي به تأثر وعلى نهجه سار (105) ولا عجب كذلك، إن لم تورد نصوصا للفنان الطيب الصديقي (106) رغم أثره الجليل في إقناع المسرحيين العرب في المشرق والمغرب بإمكانية تحقيق مسرح عربي عن طريق ما أنجزه من أعمال مسرحية تركت بصماتها على جيل من المسرحيين منهم من كان أسهم بدوره في هذا المجال إسهاما هاما شأن رجل المسرح العراقي "قاسم محمد" الذي أنجز أعمالا لا تخلو من طرافة ومضاء في طريق تحقيق تطلع هؤلاء المسرحيين إلى بعث مسرح

---

102 ـ يقول" د. سلمان قطاية" في كتابه المذكور تعليقا على ما شاهده سنة 1964 في الجزائر ثم في باريس من أعمال "فرقة التراكور" فإن تجربته (كاكي) هذه رائدة وجديرة بالدراسة والاهتمام . فهو قد سبق المصريين في استعمال الحوقة تنكس فيه من الاصالة أكثر مما رأيناه في "آه يا ليل يا قمر" ص(83) .

103 ـ من ص(76) الى ص(84) .

104 ـ ترجم مقال جيل ساندييه نشر في مجلة "آرت" الباريسية، لم يدقق إحالته واكتفى بوصف المجلة "بالمعروفة" أنظر ص(80 ـ 83) .

105 ـ ترجم الكاتب مقالا "لهنري كورديرو" تناول فيه مسألة أي مسرح للجزائر المستقلة؟ وضمن فقرات منه في كتابه ص: (77 ـ 79) وذلك ليس باعتباره أحد الفرنسيين التقدميين المؤمنين بضرورة إنغراس التجربة المسرحية في محيطها الشعبي المحلي فحسب وإنما باعتباره أحد المؤثرين في كاكي والموجهين لتجربته المسرحية أيوجهة التأصيلية .

106 ـ تجدر الإشارة إلى المقال الذي كتبه "الطيب الصديقي" ووسمه بـ"جامع الفنا مهد المسرح المغربي" وقام بنشره في مجلة "سياحة" ، وضيق مجال نشر هذه المجلة منعنا من الاطلاع عليه اطلاعا مباشرا . ولكن كتاب حسن المنيعي "أبحاث في المسرح المغربي" الوارد ضمن المصادر الروافد قد تضمن أهم ما ورد فيه من رؤى وتوجهات فكفانا في مؤونة الأمر (أنظر الكتاب المذكور ص(15) وما بعدها) .

عربي أصيل (ص 40) فإن كان اسمهما غائبا عن قائمة أصحاب النصوص النظرية والتنظيرية في هذه المدوّنة فإنّ أسسّ توجّهاتهما حاضرة في نصّ بقيّة ما انتقي من النصوص .

1 ـ 2 ـ 3 ـ 1 المصادر الرئيسية :

من المسرحيّين والنقّاد مَنْ كَتَبَ أكثر من نصّ في المسرح وسؤالنا في تواريخ متباعدة ، وعرضنا منها على إنتاج ترتيب تاريخي دون الرجوع في تكرار اسم الكاتب أو الناقد أكثر من مرّة رأينا أن نجمع لكل كاتب نصوصه المدرجة في هذه المدوّنة حسب تتابعها الزّمني متبوعين ، في الترتيب ، النصّ الأقدم فكل كاتب :

---

7 . 1 ـ أنظر كل ما كتبه " د . علي الراعي " في كتابه المسرح في الوطن العربي " ص (402) وسعد أردش في كتابه " المخرج في المسرح المعاصر " ص (387) سلسلة عالم المعرفة الكويت 1979 وضياء خضير في " بحثا عن التأصيل " المنشور عن دار الحرية للطباعة ببغداد 1982 ص 174 وما بعدها بالخصوص . أما في خصوص أثر السبب الذي جعل في توجّه " قاسم محمد " التأصيلي وأهمّ رؤاه فأنظر مقال ياسين النصير ," قاسم محمد والمسرح الشعبي " [الأقلام (العراقية) آب 1977 ص (38 ـ 42)] والذي عرض فيه خلاصة قراءات أساسيّة مما كتبه " قاسم محمد " على تجربة الاعتماد المرتكزة على الجمهور بصيغة مسرحية مقدّمة من عروض . فإن هذه النصوص أقرب في شكلها إلى البيانات ، ويمكن أن نذكر نصّا للأمر النصّ الموسوم ب " شيء عن المسرح والتراث " والذي قدّم به عمله المسرحي " بغداد الأول بين الجدّ والهزل " (74 ـ 1976) .

- توفيق الحكيم :

* بيان مسرحيّة "الصفقة" (108) ورد تذييلا للمسرحية ووقّعه بتاريخ سبتمبر 1956 ولقد حصر "توفيق الحكيم" العراقيل التي تقف دون تحقيق "مسرح عربي" مصري له جمهور واسع " في أربعة : هي "مشكلة اللّغة" و"مشكلة المسرح " و"مشكلة الجمهور والفلكلور" ثمّ مشكلة الاداء الواقعي "، وقدّم ما أرتآه حلولا لهذه المشاكل ووسائل لتجاوز العراقيل الحائلة دون تحقيق هذا المسرح العربي المصري معتبرا مسرحيته "الصفقة" نموذجا حاول فيه تحقيق دعوته تلك .

* مقدّمة مسرحية "يا طالع الشجر" (109) يعود تاريخ كتابتها إلى سنة 1962 وقد كانت عبارة عن تعليل لتوجّهه الجديد في تلك المسرحية مركّزا بالاساس على قدرات الفنّ الشعبيّ وإمكانات الحسّ الشعبي على إبداع الطريف من الابداعات بشكل لا يقلّ جدّة عمّا ينشأ في بلاد الغرب ، فتجلّت فيها دعوة إلى إستلهام الفنون الشعبية لتحقيق الاصيل من النّتاجات الفنية .

* تذييل مسرحية "الورطة" (110) كتبها سنة 1966 وهي تكاد تكون إلحاحا على المواقف التي عبّر عنها في بيان مسرحية "الصفقة" مع إلحاح خاص على مسألة لغة الحوار الواجب إعتمادها .

* قالبنا المسرحيّ (111) وهو كتاب ظهر سنة 1967 ، قسّمه صاحبه إلى قسمين خصّ الاول منهما بتقديم نظريّته في مجال "تأصيل

---

108 - المطبعة النموذجية ، القاهرة (د . ت) من المرجّح أن يكون تاريخ ظهورها نهاية (56) أو بداية 1957 .

109 - المطبعة النموذجية (د . ت) بعد 1962 .

110 - المطبعة النموذجية (د . ت) .

111 - المطبعة النموذجية (د . ت) القسم النظريّ ص (9 - 23) .

المسرح العربي " بعد محاولة تقويم لتوجهات من سبقه في المجال ذاته وبيان الدواعي إلى هذه الدعوة ، ومشروعيتها خاتمًا إياه ببيان حدود هذه الدعوة الموضوعية متسائلا ان كان يمكن الخروج عن القالب العالمي وتحقيق شكل مسرحي " نابع من أرضنا " صالح لكي تصب فيه كل المسرحيات على إختلاف أنواعها " .
أما القسم الثاني فخصصه لتطبيق مكونات القالب الذي حدده على عينات من الروائع المسرحية المكتوبة في مختلف العصور .
ـ يوسف ادريس :
* نحو مسرح مصري : وهو عبارة عن ثلاث مقالات نشرها كاتبها متتالية بادئ ذي بدء في مجلة "الكاتب" المصرية سنة 1964 (112) ثم ذيل بها مؤلفاته المسرحية الكاملة الصادرة تحت عنوان "نحو مسرح عربي " (113) سنة (1974) دون أن يغير عنوان هذه المقالات في متن هذا الكتاب ولعل في ذلك تعبيرًا عن تمسكه بما ورد فيها من آراء ومنطلقات . وتلخص هذه المقالات الثلاث نظرته إلى المسرح عامة وإلى المسرح المصري الذي يجب أن ينشأ في قطيعة مع الأشكال المسرحية الغربية تماهيا مع هوية الثقافة الشعبية المصرية بشكل خاص . وهي لا تخلو من أسلوب دعوة ونداء مصحوبين بنفس جدالي وسجالي تفاعل مع ما أثارته دعوته تلك من ردود فعل مختلفة من قبل المسرحيين والنقاد المعاصرين له .
* مقدمة مسرحية "الفرافير" الصادرة سنة 1966 (114) ، ولقد ذهب

112 ـ "الكاتب" (مصرية) اعداد جانفي وفيفري ومارس 1964 .
113 ـ نحو مسرح عربي . الوطن العربي فبراير 1974 .
114 ـ صدرت عن مجلة المسرح (المصرية) ضمن سلسلة "المسرحية" عدد (10) ، مارس 1966 أما تاريخ كتابتها فيعود إلى سنة 1963 .

فيها **من جديد إلى تأكيد** أهمّ الآراء والمنطلقات التي عبّر عنها وارتكز عليها في مقالاته الثلاث ، مطالبا من دون المسرحيين والنقاد على دعوته لهم مؤكّدا على ضرورة خلق "الشكل المسرحي المستمدّ من بيئتنا وتاريخنا ووجداننا وظروفنا" (115) بعث المسرحية وكأنّها محاولة لإنجاز هذا التطبيق .

ـ الشريف خزندار : (116)

* "من أجل إعادة إنشاء تعبير درامي عربي ، وفي إدماج هذا التعبير ضمن الوسائل السمعية والبصرية" . وهي عبارة عن مداخلة قدّمها بمناسبة ندوة "المسرح والسلطة في الثقافة العربية اليوم" التي نظّمها مكتب اليونسكو في بيروت بين 5 و 8 أكتوبر 1967 ونشرت باللغة الفرنسية (117) ضمن الكتاب الذي جمع مداخلات

---

115 ـ أعرابـر : ص 4 ـ 6

116 ـ لقد صنّفنا الشريف خزندار ضمن المصادر الأساسية رغم أنّه لم ينشر نصوصا مسرحية ، وذلك لاعتباره من منظّري الفنّ المسرحي على المستوى العربي . ولقد كان له أن حاول إنجاز مسرحيات تجريبية تتّجه إلى تحقيق طرحه المسرحي المعاصر تماما هذه بعض أفكار خزندار لذلك لا حصرا ، مسرحيتي "الحجر" و"نفس ..." التي أخرجهما سنة 1963 . مؤلّفا عنهما المسرحي وكان ذلك في إطار بحث يطلب من "مسرح الأفكار" الى جانب أعماله المسرحية الأخرى سواء في سوريا أو تونس أو باريس .

117 ـ عنوان المداخلة الأصلي هو :

Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe, de l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels.

أنظر نصها في الحواشي .

مداخلات هذه الندوة (118) وقد أفرد القسم الأوّل من هذا الكتـــاب لاستعراض ظاهرة الممارسة المسرحيّة العربيّة تأريخا لها وتأكيدا ضرورة التخلّي عن تقليد المسرح الغربي بحكم "جموده إلى حدّ الموت" وبناء مسرح عربي خصوصيّ اعتمادا على أشكال التعبير الشعبيّ ، وخصّ القسم الثاني والأخير منها باقتراح مشروع عمليّ لتحقيق الأمر .

* **اتجاهات المسرح في العالم الثالث** : صدر هذا المقال باللغة العربيّة سنة 1977 (119) وهو عبارة عن تلخيص لأهمّ مواصفات التجارب من المسرح السائدة في العالم العربي والعالم الثالث عامّة وتتمثّل أساسا في رفض الشكل الغربي باعتباره شكلا كونيّا وموحّدا ، وإنكار ربط تجربة نشأة المسرح في هذه البلدان بترجمة مسرحيّات غربيّة ما أرادها طريقة تخصّ ظاهرة الثقافة المطلبيّة **وتجسيدا** لسيطرة الغرب الرأسمالي وتذيّل المقال بملحق يتمّه بـ : "أصداء مؤتمر المسرح في العالم الثالث" فأكّد طابع التعدّد في مسارح العالم الثالث" على غرار تعدّد الخصوصيّات الثقافيّة فيه ، وألحّ على أهميّة الدور الذي يجب أن تحظى به هذه الخصوصيّات في تحرير الشعوب المستعمرة وبناء الاتّجاهات الثقافيّة وإلغاء الثقافة الكونيّة .

---

118 ــ ورد المقال بين الصفحتين (50 و 61). أمّا عنوان الكتاب فهو : Le théâtre arabe, ouvrage publié sous la direction de Nada Tomiche avec la Collaboration de Cherif Khaznadar, UNESCO, Paris, 1969.

119 ــ الحياة المسرحيّة سنة 77/79 ترجمة رؤوف مخلوف ص(19) .

سعد اللّـه ونّـوس :

* "بيانات لمسرح عربيّ جديد" نشره سنة 1970 (120) ولئن استهلّ "ونّوس" هذا النصّ واختتمه بنفسه إعتبر فيه ما ورد في النصّ مجرّد رؤى أقلام في حاجة إلى تعميق ولا يعدو أن يكون "فروضا للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته" (121) فانّه ضمّنه رؤاه الاساسية للمسرح العربي الواجب تأسيسه. (122) ولقد قسّمه إلى أبواب خمسة حدّد فيها أهمّ الوسائل الضّامنة لتحقيق هذا المسرح العربي المرتقبة مؤكّدا طيلة هذه الابواب أنّ أيّ تنظير لا ينبع من ممارسة فعليّة للمسرح إنّما هو جهد قاصر، موحيا بأرتباط مقترحاته هذه بممارسة ذاتية لهذا الفنّ وهي بهذا الشرط قابلة للتطوّر بتطوّر تلك الممارسة.

* ملاحظات حول الاقتباس أو الإعداد المسرحي : ورد هذا النصّ سنة 1978 في نفس العدد من المجلّة (123) التي نشر فيها اقتباسه لمسرحيّة "بيتر ڤايس" Peter Weiss" - الموسومة بـ: "كيف تخلّص السيّد موكينبوت من آلامه" عن ترجمة لـ"نبيل حفّار" (124) ولا تخفى الصّلة بين النّصّين، ولقد أكّد في هذا النصّ النظريّ أهمّ مقولاته التي عبّر عنها في "بيانات لمسرح عربي جديد" الآنف الذكر مركّزا على أن تحقيق المسرح العربي لا يمكن أن يتمّ ما لم يكن الهاجس

---

120 - المعرفة (السورية) عدد 104 أكتوبر 1970 أنظر ص (5 - 32).

121 - ص (5) المرجع السابق الذكر.

122 - لقد أعاد نشره ونشر المقدّمات والتذييلات التي صاحبت مسرحيّاته في كتاب مستقلّ سنة 1988 ممّا يؤكّد وفاء هذه النصوص لرؤاه المسرحيّة عامّة وتوجّهاته التأصيلية خاصّة.

123 - الحياة المسرحية (السورية) خريف 1978 أنظر ص 110 - 112.

124 - أطلق عليها عنوان "رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة".

الأول والجوهري تحقيق الفعاليّة في التاريخ الذي نعيشه مُنَوِّمًا بط يمكن أن يلعبه الإعداد والاعتبار المسرحيين في تحقيق المسرح العربيّ البديل .

يضاف إلى هاذين النصّين مختلف المقدّمات والتّعقيبات التي رافقت أغلب نصوصه المسرحية المكتوبة بعد 1967 وهي أساسًا :

* مقدّمة مسرحية "رأس المملوك جابر" التي عنونها بـ "هوامش للعروض والإخراج" نشرت أول مرّة سنة 1971 (125)

* مقدّمة "سهرة مع أبي خليل القباني" وورد ت تحت عنوان "بعض الملاحظات الضّرورية" نشرَتْ أوّل مرّة سنة 1978 (126)

* تعقيب على مسرحية "الملك هو الملك" ولقد ورد موسوما بـ: "إيضاحات" في خاتمة المسرحية في طبعتها الرابعة مارس 1983 (127)

ـ عز الدين المدني :

* "بيان حول استعمال الفضاء المسرحيّ في هذا الدّيوان" صدّر به مسرحيّته "ديوان الزنج" (128) وما يلاحظ هو أنّ العنوان الذي أُطْلِقَ على هذا البيان لا يَفِي بمحتواه إذ أن مسألة الفضاء المسرحيّ واستعماله لا تكاد تتجاوز

---

125 ـ دار الآداب ، الطبعة الثانية ، بيروت 1977 أنظر ص (41) ـ (46) .
126 ـ دار الآداب ، الطبعة الثالثة ، بيروت 1980 .
127 ـ دار الآداب ، الطبعة الرابعة، بيروت 1983 (طبعتها الاولى سنة 1977)
128 ـ عز الدين المدني ، ديوان الزنج ، الدار التونسية للنشر ، الطبعة الأولى تونس ، 1973 ص (9 ـ 16) ، الطبعة الثانية (مع مسرحيّة "ثورة صاحب الحمار) ، دار النشر نفسها ، تونس ، 1983 ، أنظر ص (23 ـ 29) وإحالاتنا ستكون إلى الطبعة الثانية إن لم نُشِر تصريحًا إلى الطبعة الأولى .

الفقرة القصيرة الأولى منه ، أمّا ما عدا ذلك فلا علاقة له بهذا الأمر إذ سعى طواله إلى التعبير عن تطلّعاته إلى إرساء جماليّة للكتابة المسرحيّة عربيّة داعيا دعوة صريحة المسرحيين العرب للتخلّي عن فنيات الكتابة الغربيّة والبحث عن أشكال طريفة ومتميّزة . ويكاد يحصر الخصائص الجماليّة الكفيلة بتحقيق هذا المسرح المتميّز في مفهوم "الاستطراد" ويبدو "ديوان الزنج" محاولة منه لتطبيق هذه المميزات الجماليّة الخصوصيّة .

* <u>نحو كتابة مسرحيّة عربيّة جديدة</u> : نشره أوّل الأمر سنة 1978 (129) وأعاد نشره تصديرا للطبعة الثانية لمسرحيتي "ثورة صاحب الحمار" و"ديوان الزنج" (130). ولئن حافظ "المدني" على عنوان هذا البيان وعلى عناصره الأساسية فإنه أدخل عليه في نشرته الثانية تغييرات كثيرة إضافة وحذفا وتغييرا في ترتيب مادّته . ولعلّ ما سهّل عليه الأمر الشكل الذي اتّسم به هذا البيان فلقد صاغه صاحبه فقرات متفاوتة الحجم تتّسم بنوع من الاستقلال النسبيّ ، فيبدو النصّ بحكم شكله ذلك نصّا مفتوحا قابلا للإضافة والحذف والتعديل . أمّا شواغل الكاتب في هذا البيان فهي مسألة المسرح بشكل عام والنصّ المسرحي بشكل خاص والنصّ المسرحي العربيّ بشكل أخصّ . وقد تواتر فيه الإلحاح على أهمّية نشأة النصّ المسرحي العربي وتعدّدت فيه الشروط الكفيلة بتحقيقه في أسلوب إنشائي غلبت عليه تعابير التعجّب والاستفهام حينا والجمل التقريريّة المعبّرة عن مصادرات حينا آخر في خطاب موجّه

---

129 ـ الحياة الثقافية (تونسية) العدد 4 فيفري 1978 انظر ص 5 ـ 16 (عدد خاص بالمسرح) .

130 ـ ديوان الزنج وصاحب الحمار ، في كتاب واحد صدر عن الشركة التونسية للتوزيع أكتوبر 1983 ، ص (7 ـ 20) .

للنفس، تارة، والغرب عامة، أخرى، وللكتاب والنقاد العرب، تارات.
ولم يخل نصه من شيء من الإغراب ولدته الأساليب الانفعالية الذكر وأكده ما تخلله من مدى شعري وروح ساخرة إضافة إلى تلميحات وإشارات مرتبطة بمسائل محددة متصلة بأحداث ثقافية بعينها تمت فترة نشر البيان .
ـ عبد الكريم برشيد : هو من أغزر الكتاب المسرحيين العرب كتابة في مجال مسألة "تأصيل المسرح العربي" وأكثرهم حضورا . ولقد تنوعت إسهاماته المكتوبة بين مقالات ومداخلات في ندوات مسرحية وبيانات ، ولقد سعى ـ أغلب الأحيان ـ إلى نشر أغلب كتاباته تلك بشكل متزامن في أكثر من مجلة وجريدة مغربية ومشرقية (131) فكان لذلك أثره في لفت الانتباه بسرعة أكثر إلى كتاباته تلك وإلى تصوراته ومقترحاته في مجال "تأصيل المسرح العربي" الذي يكاد يملك كل جهوده التنظيرية والإبداعية منذ ما ينا هز عشر سنين ، فيمكن اعتبار نصوصه كلها مصادر رئيسية ويمكن أن نذكر منها بالخصوص :
* " ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح ظهر سنة 1977 (132)
وهو المقال الأساسي الأول الذي حاول فيه تقديم الأسس التي تعتمد عليها "الواقعية الاحتفالية" بعد الإعلان عنها في "بيان الاحتفالية" الذي نشره 1976 تتويجا لمجموعة من المقالات المهتمة

131 ـ نشر بيان جماعة المسرح الاحتفالي، مثلا، في "فنون" المغربية و"البيان" الكويتية و"المسرح" المصرية والحياة المسرحية" السورية بشكل يكاد يكون متزامنا .
132 ـ "الثقافة الجديدة" (المغربية) عدد : 7 سنة 1977 ص(153 ـ 165) .

بالتنظير المسرحيّ" (133) ولقد سعى في هذا المقال إلى التعريف "بالاحتفالية" إنطلاقاً من التذكير بحقيقة المسرح وبوظيفته مرورا بنقد مختلف المدارس المسرحية الغربية وخاصة منها البريشتية معتمدا بالأساس على مقولات "ألفراد سيمون" (134) في "كتابة العلامات والأحلام".

* بيانات جماعة المسرح الاحتفاليّ : وهي مجموعة من البيانات صدرت تقتفي من طرف عدد من رجال المسرح المغربي ونقاده تكاثر عددهم مع توالي البيانات، لكن تلك التوقيعات لا تعني كتابة جماعيّة لها ولا تلخيصاً لتداولات وندوات وإنما هي بيانات دأب "عبد الكريم برشيد" على كتابتها بشكل دوري في كل سنة مع موعد مهرجان مسرح الهواة بالمغرب "متمثلاً كل التجارب والاجتهادات التي تشكل روح الاحتفالية ... أما التوقيعات. فليست توقيعات على البيان بكل تفاصيله وجزئياته ولكنها توقيعات على روح الاحتفالية" (134') وهي تُخلص عن نشأة تيار جماعي "بدلا عن دعوة فردية، وقد وصل عدد هذه البيانات الى حدّ الآن أربعة:

1 ــ ظهر الأول تحت عنوان "البيان الأول لجماعة الفن الاحتفالي" سنة 1979 (135) وأمضاه إلى جانب الكاتب، "الطيب الصديقي"

---

133 ــ كتب مجموعة من المقالات بالملحق الثقافي بجريدة "العلم" (المغربية) في إطار "ملف للتنظير المسرحي" يُمكن أن نذكر منها بالخصوص "المسرح العربي والفكر الأسطوري"، "الثقافة الجديدة" سنة أولى، عدد 2، شتاء 1975، ص (49 ــ 59) (الاستجواب الذي أجراه الباحث مع الكاتب).

Alferd Simon, les signes et les songes, essais sur le théâtre et la fête, seuil, Paris, 1976.

134' ــ الاستجواب الذي أجراه الباحث مع الكاتب.

135 ــ نشر في كثير من المجلات المشرقية، أما في المغرب فقد ظهر في مجلة "فنون" (المغربية) مارس 1979 ص (141 ــ 147)،
ونشر في مجلة البيان (الكويتية) عدد 163 أكتوبر 1979 مع بيان "مسرح الحكواتي".

و"عبد الرحمان بن زيدان" و"عبد الوهاب عبوديّة" و"محمّد الباتولي" و"ثريا جبران" : ولقد ورد هذا البيان في شكل نقاط مستقلّة ومرقّمة من (1) إلى (75) ولئن حافظ هذا البيان على أهمّ ما ورد في مقاله الآنف الذكر فإنه راوح بين أساليب مختلفة من الوصف إلى التحليل إلى الدّعوة والتعريف والمطالبة، وهذا البيان وإنْ عبّر تصريحًا عن أنّه لا يدّعو إلى التقيّد "بالنظرية الاحتفالية" فإنه أقرّ بأنّها كذلك أيّ نظريّة منفلتة وند لنظريات المسرح الأخرى.

2 ـ يحمل الثاني عنوان "البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي" 1980 (136) ولقد احتوى ـ إضافة إلى مدخل ـ 115 نقطة مرقّمة من 76 إلى 190 وسبقت بقائمة لمقالات كتبها "برشيد"، وترقيمها بهذا الشكل تأكيد على أنه استمرار للبيان الأوّل، والبيان تفاعل مع ردود فعل النقّاد والمثقفين في المغرب والمشرق (137) وتأكيد لأهمّ النقاط المتناولة في البيان الأوّل وخاصة منها نقد النظرية المسرحية الغربية ومحاولة الإلحاح على تناغم الأسس الفكرية التي تعتمد عليها "الاحتفالية".

3 ـ أما الثالث فيحمل عنوان : "البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب" (138) ولقد تميّز دون توقيعات وذيّله الكاتب بهوامش أنسته ما تكون بقائمة للمراجع، لم يرقّم فقراته وإنما عمد إلى إطلاق عناوين داخلية عليها مُصَدّرًا له بنصّه تخطيط. ولقد ضمّن نصّه هذا كثيرًا من الفقرات إقتبسها من مسرحياته ومقالاته إستشهادًا على ما ذهب إليه فتجلّى الطابع الشخصي غالبًا عليه. وهو وإن أقرّ "بأنّ الاحتفالية ـ كبناء فكري وأدبي وتقني ـ لم يكتمل بعد" (139) فإنه يدافع على ما ذهب إليه في البيانات السابقة من إعتبار "الاحتفالية فلسفة"، ثمّ إنه سعى لبيان وجهات نظر الاحتفالية في مختلف مراحل العمل المسرحي تأليفًا وإخراجًا وتصميمَ مناظر مؤكّدًا على تميّزها وعلى طابعها "التحريري للانسان"

4 ـ البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي 1983، (140) تناول الكاتب فيه، إضافة للنقاط التي تناولها في البيانات السابقة،

136 ـ أنظر مثلا مجلة "البيان" (الكويتية) عدد 182 جويلية 1980 ص :(108 ـ 131).

137 ـ قد عقدت مجلة "الثقافة" ندوة حول بياني "مسرح الحكواتي" و"المسرح الاحتفالي" عدد (164) نوفمبر 1971 أنظر خاصة مقال "أحمد عثمان" في هذه المجلة ذاتها، ص (29) وما بعدها.

138 ـ أنظر مجلة "البيان" (الكويتية) سنة (1981) ص : (121 ـ 154).

139 ـ حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (أنظر هامش : 139).

140 ـ نصّ مرقون في (15) صفحة.

مسألة الكتابة من وجهة نظر "الاحتفالية" متناولا مسألة لغة المسرح ومحاولا تحديد مواصفاتها مركّزا على مداها التعبيري بشكل خاص مؤكّدا على تميّز المسرح الاحتفالي عن المسرح التقليدي .

* "في التطوّر المستقبلي لتعريب المسرح العربي" وهو مقال نشره سنة 1980 (141) وسعى فيه إلى التأكيد على ارتباط عملية تأصيل المسرح العربي بمختلف أشكال التحرر من التبعية للغرب الاستعماري مؤكدا أن الأمر لا يتعلّق بتجديد النص المسرحي العربي وإنّما "بإيجاده وتأسيسه" تأكيدا لما ذهب إليه في بيان جماعة المسرح الاحتفالي الثالث الذكر .

* حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، وهو كتاب نشره "عبد الكريم برشيد" سنة 1985 (142) وهو عبارة عن محاولة للتأليف بين مختلف المقالات والبيانات التي سبق أن نشرها ولقد عدّل فيه الكاتب تعديلا نسبيّا موقفه من أعمال الروّاد فاعتبرها محاولات التأصيل الساعية الى إنجاز مسرح عربيّ أصيل ، ولكنّه يعتبر "الاحتفالية" المجهود الأوّل والأوحد لإرساء "نظرية عربيّة للمسرح" . ولقد حاول جاهدا بيان فاعلية الاحتفالية وحيويّتها من خلال استعراض ما خلّفته من حركيّة نقدية أثّرت في توجيه الإبداع المسرحي وعمد إلى تحليل إحدى مسرحيّاته (143) سعيا وراء إثبات الوجه التطبيقي "للاحتفالية" ووراء إبراز إيجابيّاتها .

---

141 – البيان (الكويتية) عدد 169 أغسطس 1980 ص(60 – 98) أعاد نشره في المجلة العربية للثقافة ، عدد 1 ، سنة 1 (أكتوبر) سبتمبر 1981 .

142 – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة الدار البيضاء الطبعة الأولى 1985.

143 – إسم المسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" ، كتبت سنة 1976 ونشرها في "الآداب" البيروتية مارس 1978 .

ـ وليد إخلاصي :

* النص المسرحي بين التعريب والتجريب : مداخلة قدّمها في إطار "الندوة الثقافية المقامة بمناسبة مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية" (144) وقد أعاد نشر نصّ هذه المداخلة مقدّمةً للكتاب الذي نشر فيه أربع مسرحيات وأطلق عليه عنوان إحدى هذه المسرحيات "قطعة وطن على شاطئ غد جديد" (145). لم يغيّر نصّها بذكر باستثناء إضافة فقرة يشير فيها إلى ما يحتويه الكتاب من مسرحيات تمثّل خلاصة لا تعكس درجة توفيقه في "محاولة الوصول إلى شكل محلّي ..." (146) وحذف المقطع الذي ضمّنه إلى هذا المقال تحديدا لما اقترحه عبر نشر عبارة عن "نص مسرحي تجريبي غير مكتمل وقابل للتطوير" عنوانه "يوسف العظمة يولد حيّا" (147) و"يوسف العظمة" هو أحد أبطال "سورية" الوطنيين الذين قاوموا الاستعمار الفرنسي رغم قلة العتاد وعدم تكافؤ القوى .

وقيمة هذا النص تتجلّى بالخصوص في تضمّنه محاولة البحث عن نصّ محلّي عبر التجريب في إطار من الممارسة العربية المعاصرة لهذا الفنّ مع التأكيد على شدّة حضور التراجع الجماعي والسمة التجريبية في أعمال الممارسين لفنّ من بين العرب الأمر الذي يجعل مسألة البحث عن هذا النصّ المحلّي وإن كان مشروعا وضروريّا نتيجة الوعي القومي المتنامي لبعض عمليّة سهلة ولا سريعة التحقيق .

---

144 ـ "الحياة المسرحية"، (السورية) خريف 1977. ص(110) وما بعدها .
145 ـ الدار العربية للكتاب تونس/ليبيا د.ت. ، وقّعه بتاريخ (آذار 1979) دون الإشارة إلى تاريخ ظهور النص الأول ولا إلى مناسبة ذلك .
146 ـ أنظر ص(4) من المرجع السابق .
147 ـ أنظر ص(113) من عدد "الحياة المسرحية" السابق الذكر .

فرحان بلبل :

* "الشخصية المؤسسة للمسرح العربي وتأثيرها في التيارات المسرحية العالمية" نشر هذا المقال سنة 1977 وهو يعد تواصلا لما سبق أن نشره في الصحف اليومية في سوريا (148) وركز الكاتب في هذا المقال على بيان أشكال التأثر بمختلف المدارس والتيارات المسرحية الغربية وأساليبها ملحًّا بالخصوص على "الإعتام الحاصل من الشكل والمضمون" بالنسبة إلى من رام معالجة قضايا الواقع العربي مؤكدًا بذلك ضرورة بحث المسرحيين العرب عن هوية مسرحهم وأسلوب خاص . مع "التوجه إلى الطبقة الاجتماعية التي تشكل المجتمع" . وقيمة هذا المقال تتمثل بالخصوص في الوصف التاريخي لحالة المسرح العربي ، وفي رصد أسباب التخلف والتبعية التي يعانيها هذا المسرح مع التأكيد على دور المؤسسات الثقافية الحكومية في ذلك . ولقد أعاد نشر هذا المقال تحت عنوان في القسم الثاني من كتابه اللاحق من بحث التكنيك في عشرينات (149)

* "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" كتاب نشره سنة 1984 (150) سعى فيه إلى تناول حال المسرح العربي بالوصف والتقويم انطلاقا من اعتبار المسرح السوري نموذجا لهذا المسرح ، ووضح منذ بداية الكتاب مسألة تأصيل المسرح العربي من بين القضايا الأساسية

148 — "الحياة المسرحية" (السورية) خريف 1977 ص (110 — 125) .
149 — ص (179) — (214) — من كتابه المعرّف به في الفقرة اللاحقة وعنوانها .
150 — منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، سنة 1984 (256 صفحة) .

التي تواجه المسرح العربي ، وأفرد فصلا منه لهذه المسألة وسمه بـ: "قضايا نقدية في تأصيل المسرح العربي" (151) وحاول فيه تأكيد البعد الاجتماعي والنضالي للهوية معتبرا ربط "تأصيل المسرح العربي" بمقاومة أشكال الاستعمار وضمان الجماهير اليومي في إطار صراع الطبقات أمرا ضروريا .

ولا يخلو الكتاب من مجهود تأليفي تنسيقي عارضه أو مجموعة مقالات أعاد صياغتها بشكل يربط بعضها ببعض ، ولعل الخيط الرفيع الواصل بين معظم آرائه إنما هو مسألة التأصيل هذه . ويعد رأي الكاتب من الدراسات النظرية والتطبيقية بحكم متابعته لحاجات الساحة المسرحية السورية فالمسرح وسائل للتأصيل كان لابد أن تتمثل في صيغة برنامج بين المراحل .

روجي عساف :

* بيان مسرح الحكواتي ظهر سنة 1977 (152) نشر مع "بيان جماعة المسرح الاحتفالي" المغربي أكثر من مرة وفيه تعبير عن رفض المسرح السائد وعن سعي لخلق مسرح آخر ينطلق من هوية ممارسيه ومن توجهه إليهم ويرسم الطرق العملية التوصلية إلى ذلك الهدف من خلال تقويم الممارسة الميدانية لأعضاء مسرح الحكواتي

---

151 – ص (153 – 154) .

152 – الحياة المسرحية (السورية) العدد 9 صيف 1979 ص (111 – 123) والمسرح (المصرية) عدد : 7 ، يونيو 1981 مثلا أعيد نشره في كتاب "المسرحة أقنعة المدينة" (ص 23) سبق التعريف به .

في جنوب لبنان والتنظير لمسرح بديل إنطلاقاً من هذه التجربة .
ولئن لم يُمْضِ روجي عساف هذا البيان فبدَا وكأنّه ناطقٌ بلسان أفراد مجموعة "الحكواتي" المسرحية فإنّ نسبته إليه ثابتة ، تماماً مثل نسبة بيانات "المسرح الاحتفالي" إلى عبد الكريم برشيد . ويتجلّى هذا الأمر بوضوح عند إضافته لهذا البيان ذاته بمناسبة إصداره باللّغة الفرنسيّة (153)؛من ناحيةوعند ضمّه إلى المواد التي احتواها كتابه : " المسرحة . . أقنعة المدينة . . "؛من ناحية أخرى .
* مسألة التمثيل في المجتمع الإسلامي مقال نشره سنة 1983 (154) وأعتنى فيه ببحث مسألة غياب الفنّ المسرحيّ عن الحضارة الإسلامية معتبِرًا طرحها خاطئة وغير بريئة رافضًا هيمنة النموذج الأوروبي للفنون عامّة وللمسرح خاصة
* المسرحة ، أقنعة المدينة . . . " : كتاب ظهر للروجي عسّاف" سنة 1984 (155) خصّص الفصل الأوّل منه لتقويم ممارسته المسرحيّة إلى أن وصل إلى مرحلة "الحكواتي " وأعاد في الفصول الثلاثة اللّاحقة نشر أهمّ النصوص (156) التأصيلية فبدت المقولات التي اعتمدت فيها

---

153 Roger Assaf, Notes sur le théâtre du conteur, Paris, Janvier 1983.
نصّ مرقون في (11) صفحة ، وُزِع على المتفرجين والنقّاد بمناسبة الجولة التي قامت بها فرقة "الحكواتي " في فرنسا وقدمت أثناءها مسرحيّة " أيام الخيّام" ، سنة 1983 .
154 ــ مواقف ربيع 1983 أنظر ص (64) وما بعدها .
155 ــ دار الثلث بيروت 1984 .
156 ــ أورد في الفصل الثاني نص المحاضرة التي ألقاها بمناسبة "المؤتمر الأوّل للكتاب اللبنانيين والموسومة ب"محاولة تسيير تطوّر المسرحة . . . (ص 31 ــ 45) ثم أعاد نشر مقال " مسألة التمثيل في المجتمع الاسلامي" ص(47 ــ 68) وأعتبره فصل الكتاب الثالث وكان مقال : نظرة في الثقافة والتصنيم ص : (71 ــ 102) الفصل الرابع في الكتاب .

وكأنّها تتويج لسلسلة من التحوّلات عرفتها تجربة الكاتب المسرحية وتجاوز لتلك المراحل ، في ذات الآن ، على أن الكاتب وقع في صور من التّكرار نتيجة ضمّه للمقالات المذكورة بشكل حرفيّ، ولقد راوح الكاتب فصول الكتاب بخواطر عبّرت عن إشتغاله من حضارة العرب جملة وتفصيلاً وعن شغفه بالحضارة والفكر الإسلاميّين عامةً وبما يعرضه المذهب الشّيعيّ بوجه الخصوص من وسائل "للخلاص" ، ولا يُمكن أن تكون ممارسته للعمل المسرحي في الجنوب اللّبناني واندماجه بجماهير جنوب لبنان ذي الأغلبية الشيعيّة ومعايشته لهم في حياتهم اليومية تطبيقًا لمقولة "المثقّف العضوي" التي دعا إليها من ناحية ، وتفاعله مع ما تطرحه الأحزاب السياسيّة المنبثقة أو المتناغمة مع توجّهات "الجمهوريّة الاسلامية" (157) في إيران ، من ناحية أخرى ، لا يمكن أن يكون ذلك أجنبيّا عن المنحى الذي اتّخذته مسيرة حياته الفنّية والفكرية كما تجلّى من خلال هذا الكتاب .

ـ عبد الفتاح روّاس قلعة جي :

* "مشروع آخر في المسرح العربي "ظهر هذا المقال سنة 1983 (158)
يبدأ الكاتب هذا المقال بطرح مسألة عدم معرفة العرب للمسرح بشكله الغربي ومناقشة أهم الأسس التي أنبنى عليها ويَخْلُص إلى أن تأصيل المسرح العربي لا يمكن أن يتمّ إلّا عبر التحرّر من الضوابط الغربية لهذا المسرح "

---

157 ـ عبّر عن تعاطفه مع ما تم ويتمّ في إيران في أغلب "الخواطر" التي راوح بها بين ما أعاد نشره من مقالات . ولقد ذكر "إيران" و"طهران" أيام "الثورة الاسلامية" تصريحا ص : (46) ، (69 ـ 70) من كتابه المذكور .

158 ـ الموقف الأدبي (سورية) تشرين الأول 83 عدد 145 ـ 146 ويقع بين ص : (88) و(108) أعاد نشر هذا المقال أواخر سنة 1988 في كتاب أطلق عليه عنوان "مسرح الرّيادة" ولقد توسّع فيه فأضاف له جزءا خصّصه لقراءة التراث الشعبي قراءة مسرحيّة إضاءة لما حواه المقال في صورته الأولى من قراءات للتراث المدوّن ، انظر :
عبد الفتاح روّاس قلعة جي ، مسرح الرّيادة ، الأهالي للطباعة والنّشر ، دمشق ، 1988 ص : (103 ـ 174) .

وبناء "ضوابط خاصة من خلال استقراء التجارب في إطار بناء نظرية ثقافية عربية معاصرة "ولقد حاول إنجاز الأمر من خلال نماذج من النتاجات الفنية العربية والإسلامية .

* مقدمة مسرحية "عرس حلبي في سفر برلك" نشرها سنة 1984 (159) يستعيد في هذه المقدمة أهم المقولات التي عرضها في مقاله السابق معتبرا هذه المسرحية محاولة تطبيقية لها ، مصنفا هذه المسرحية ضمن "المسرح الطقسي - الاحتفالي" ومبينا أهم الأسس الفنية التي يرتكز عليها هذا الصنف من المسرح .

1 - 2 - 3 - 2 المصادر الرواقد :

- د . علي الراعي :

* "الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري" نشر سنة 1968 (160) ولقد قسمه كاتبه إلى قسمين كبيرين: قسم تحليلي تناول فيه بالدرس "أشكالا مسرحية ... لم تذكر في كتب الدارسين أو على لسان الفنانين إلا متهمة بالازدراء والاستخفاف" وهي صيغة المسرح المرتجل ، وذلك في سبيل "البحث عن شكل مسرحي عربي قريب من أرواحنا" (161) والقسم الثاني أورد فيه بعض عينات من نصوص العروض المضحكة باعتبارها نماذج قابلة للاستلهام .

د . عبد الحميد يونس :

* مسرح الفلكلور: مقال نشره كاتبه سنة 1969 (162)

---

159 - سلسلة "مسرحيات عربية" (2) منشورات وزارة الثقافة سورية 1984 .
160 - كتاب الهلال، القاهرة، نوفمبر 1968 .
161 - المرجع السابق ص(6) وما بعدها .
162 - مجلة "المسرح" المصرية، أكتوبر 1969 .

يذهب الكاتب في مقاله هذا إلى أن اعتبار الفن الدرامي غير أصيل عند العرب أثناء الغرب مؤكدا تأصله في الثقافة العربية على غرار ما ذهب إليه في حكاية خيال الظل (163) مستشهدا بما ذهب إليه "دريوتون" في إثبات معرفة قدماء المصريين للمسرح ومعتمدا الاصل الطقسي لهذا الفن ووحدة التعبير الفني في امتزاج الإشارة بالحركة والكلمة في الايقاع . . . وانطلاقا من ذلك يدعو إلى إعادة الاعتبار للمأثورات الشعبية بالبحث عنها والسعي إلى معرفتها وتمثلها تمثلا يمكّن من استلهامها استلهاما ينشأ عنه فنّ أصيل لا حواجز دونه ودون الجماهير الواسعة .

د . سلمان قطاية :

* المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ (164) وهو كتاب ظهر سنة (1972) يستهله بالإشارة إلى سبب تخلف المسرح العربي وعجز رجال المسرح العربي عن "خلق مسرح أصيل "فيعمد الامر إلى "تقليد المسرح الاوربي وإلى إرضاء طبقة من المجتمع ليست الطبقة الشعبية" (165) ثم يمر للبحث في مكونات المسرح العربي ويدعو انطلاقا من ذلك إلى "العودة الى تاريخنا وحياتنا الاجتماعية للتنقيب عن أشكال مسرحية أو مسرح عربي " (166) ويستعرض مختلف الظواهر المسرحية معرفا بها ثم يحدد الشروط الكفيلة بتحقيق هذا المسرح العربي الاصيل ومنطلقا في ذلك من مسيرة "عبد الرحمان كاكي" المسرحي الجزائري التي أفرد لها قسما

---

163 ــ د . عبد الحميد يونس ــ "خيال الظل" ــ الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1965 أنظر ص : (6) و (98) وما بعدها .

164 ــ إتحاد الكتاب ، دمشق 1972 .

165 ــ المرجع السابق ص (9) .

166 ــ المرجع السابق ص (47) .

هامًا من كتابه معتمدا في ذلك على مشاهدته لبعض أعماله وعلى مجموع ما صرّح به الرجل وعلّق به عليه بعض النقاد المسرحيين الفرنسيين والعرب .

د . حسن المنيعي :

أبحاث في المسرح المغربي : كتاب ظهر في المغرب سنة 1974 (167) ويعتبر هذا الكتاب المرجع الأساسي لمن يروم التعرّف على مسرح المغرب الأقصى ، وهو يسعى إلى تقديم صورة بانوراميّة لتاريخ هذا المسرح محاولًا بيان الأسس التي كانت وراء نشأته بهذه الصّورة وما طرح ويطرح على ممارسيه من إشكالات ويدعو الكاتب في هذا الإطار وبشكل بعيد عن الحماس والتشنّج إلى ضرورة خلق تراث وطنيّ " (168) "تخلو إبداعاته من كلّ التأثيرات الأجنبيّة"(169) وتتجلّى قيمة هذا الكتاب الأساسيّة بالنّسبة إلى بحثنا في تعريفه ، من ناحية، بمختلف أشكال التعبير الشعبية العفوية القابلة للمسرحة التي عرفها المغرب الأقصى والتي سنجد صداها في كثير من الدعوات اللّاحقة لتأصيل المسرح العربي في المغرب والمشرق العربيّين ، كما تتجلّى أهمّيته ، من ناحية أخرى ، في تقويم لأهمّ التجارب المسرحيّة المغربيّة وخاصّة منها ذات التوجّه التأصيلي مستفيدًا في ذلك بشكل خاص من أعمال عبد اللّه شقرون (170)

167 ـ ترجمة للرسالة التي قدّمها إلى جامعة باريس قصد نيل شهادة الدكتوراه وكانت تحت إشراف الأستاذ "شارل بيلا" ووسمها بـ :

Recherches sur le théâtre marocain.

ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن مطبعة مكناس سنة 1974 .

168 ـ ص (177) من المرجع السابق .

169 ـ ص (29) من المرجع عينه

170 ـ كتب عبد اللّه شقرون عددًا من الأبحاث والمقالات الرّائدة حول المسرح المغربي إلّا أنّ نشرها في مجلات مغربية قليلة الانتشار ، في الأغلب ، خارج حدود المملكة المغربية ، جعل الإطّلاع عليها عسيرًا . ولقد أمكنه جمع أهمّ هذه المقالات سنة 1988 فبيّنا سبقه إلى سبر أغوار المسرح الشعبي المغربي وحضور نتائج أعماله في أبحاث اللّاحقين ومن بينهم "حسين المنيعي".أطلق على هذا الكتاب عنوان "حديث الإذاعة حول المسرح العربي " وذلك تناغمًا مع الإطار الذي نشر فيه هذا الكتاب وهو "إتّحاد إذاعات الدول العربية" (A.S.B.U) الذي كان أمينًا عامًّا له إلى حدود بداية سنة : 1989 . أنظر : عبد اللّه شقرون ، حديث الإذاعة حول المسرح ، منشورات إتّحاد إذاعات الدول العربية ، دراسات وبحوث إذاعية : (41)، تونس، 1988 .

د . محمّد عزيزة :

" الأشكال التقليدية للفرجة" نشر هذا الكتاب باللّغة الفرنسية سنة 1975 (171) وقيمة هذا الكتاب لا تتجلّى بالأساس في ما ذهب إليه من تفسير لأسباب غياب الفن المسرحي عن الثقافة والحضارة الاسلاميين ونقد مختلف التفسيرات السابقة له فإنّ ذلك ليس إلّا إعادة لأهم الآراء التي ركّز عليها أطروحته الموسومة ب"المسرح والاسلام" (172) وإنّما الهامّ فيه هو سعيه لعرض الأشكال التقليدية العربية للفرجة التي عرفتها تونس بغية الدّعوة إلى إكتشافها من جديد وإعادة الحياة إليها في إطار تحقيق مسرح عربيّ خصوصيّ ،

ـ أدونيس (علي أحمد سعيد)

* خواطر/نقائص في المسرح العربي نشره سنة 1977 (173) بعد الإشارة إلى حالة الاتّباع في الممارسة العربيّة للمسرح وبعد نفي أيّ " أصل " مسرحيّ عربي يرى أنه لا سبيل إلى "خلق مسرحيّتنا ما لم نخلق مشكليّتنا الدرامية ولا تحقق هذه الدرامية الا الرؤيا الشعرية بمعناه الواسع ... ووعي الكاتب بأنه يبدأ في كتابته من الدّرجة الصفر" . (174)

1 ـ 2 ـ 4 **كيفيّة معالجة النصوص :**

إن إختيارنا الاعتماد في بحثنا هذا على النّصوص مصدرًا أساسيا لكشف عن مكوّنات المسألة والوقوف على دلالاتها وأبعادها يجعلنا في حاجة إلى تحديد منهج

---

171 ـ عنوانه الأصلي Les formes traditiennelles du spectacle, S.T.D; Tunis, 1975.

172 ـ Le théâtre l'islam, SNED, ALGER, (S.D).

173 ـ نشر المقال بادئ الأمر في "الحياة المسرحية" (السورية) خريف 1977 ، ثم أعاد نشره في إطار كتاب له موسوم ب"فاتحة النهايات القرن ، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، دار العودة بيروت ، ط 1 ، 1980 ، وأطلق على المقال عنوانا آخر هو "بيان المسرح " وإحالاتنا ستكون إلى هذا الكتاب .

174 ـ ص (157) من الكتاب المذكور .

نسير حسبه في التّعامل مع مواد هذه المدوّنة النّصيّة ـ ولقد تراءى لنا ـ لتحقيق الأهداف التي رسمنا ـ سبيلان أساسيّان لمعالجة هذه النصوص والاستفادة منها ، أما أول الطريقين فيتمثّل في تصنيف هذه النصوص باعتبار مؤلّفيها ودراسة كل مقاربة على حدة باعتبارها حالةً مستقلّة بذاتها ، وأمّا المسلك الثاني فيتمثّل في تناول المسألة باعتبارها تيّارًا فكريًّا وفنّيًّا عامًّا فلا فائدة من ثمّة لتخصيص دراسة مفردة لكلّ رمز من رموز هذا التّيار . وبإمعان النّظر فيهما لاحظنا أنّ المسلك الأول وإن كان يُمكّن الباحث من رؤية متكاملة لتجربة أصحاب هذه الدعوات أفرادًا إذ بالمقدور الرّبط بين مكوّنات الدعوة إلى التّأصيل وبين طرق الانجاز المقترحة والمتوخّاة فعليًّا فيمكن من ثمّة تقويم درجة النّجاح في إنجاز تلك المنطلقات،فانّه يوقعه في ضرورة الاقتصار على علم واحد الأمر الذي يُبعد الباحث عن الوقوف على دلالات الظاهرة بشكل مقنع ، أو يُسقطه في تكرار بعض المظاهر أو المنطلقات أو الوسائل إذ التّداخل بين آراء أصحاب الدعوات ومشاريعهم ، وإن اختلفت ، حاصل . أمّا الطريقة الثانية فإن كانت تُعفي الباحث من الوقوع في مثل هذا التكرار فانّها لا تمكّنه من تقويم دقيق لدعوات التأصيل إذ ذلك لا يُمكن أن يتمّ بشكل واضح اذا ما انعدم الوصل بين الأدوات والوسائل المقترحة لانجاز هذا التأصيل وبين المنطلقات على صعيد تجربة منسجمة ومتكاملة . فلذلك رأينا أن نجمع بين المسلكين محاولين الاستفادة من إيجابيّاتهما في معالجة النصوص ، فنتعامل مع النصوص باعتبارها نصًّا كبيرًا واحدًا نتحرّك داخله بحريّة،هدفنا في ذلك الوقوف على الظواهر وتصنيف مظاهرها وتجلّياتها وتحديد عناصرها ودلالاتها انطلاقًا من التّأليف بين البُنى التي تحدد منطق الخطاب في كلّ صنفٍ من تلك النصوص وسعيًا إلى الوقوف على المنطق الجامع بينها دون طمس ما فيه من مظاهر للتنوّع والاختلاف ثمّ نتعامل مع النّصوص مُفردة كلّما اقتضى الأمر مقاربةً بين نصّ وآخر من المدوّنة أو من خارجها ، بحثًا عن الفرق بين منطلق هذه الدعوة إلى التّأصيل أو تلك ، أو كشفًا عن صلات هذه النّظرة بتلك ، محاولين توخّي مُرونَةً منهجيّة سعيًا إلى تحقيق مقاربة أنجع لنصوص مختلفة

الهويّة والجنس ، ديدننا الكشف عن البنى العميقة لهذا الخطاب والوقوف على أسسه وعلى ما تحيل إليه ، تشوّفا إلى السيطرة على معطيات الظاهرة في شمولها وإلى إدراك دلالاتها وعلى موقع تلك الدلالات من واقع الثقافة العربيّة .

وسنسعى لتحقيق الغايات التي رسمنا لبحثنا هذا من خلال استنطاق هذه النصوص حسب المراحل التالية :

- الوقوف على الدوافع والدواعي التي كانت وراء ظاهرة تأصيل المسرح العربي وتحديد المنطلقات الأساسيّة التي احتكمتها .

- وصف مظاهر التأصيل المعبّر عنها في الخطاب النقدي والمسرحي وتنميطها تنميطا .

- محاولة تقويم هذه الدعوة وتجلياتها تقويما يسعى إلى الوقوف على آفاق تأصيل المسرح العربيّ وما يطرحه من مفارقات .

لكن قبل ذلك يتحتّم تحديد الفضاء الفكريّ الذي تتحرّك فيه هذه المسألة إذ بغير ذلك يتعسّر أن تتجلّى دلالات الأدوات المعرفية التي بها توسّلنا وعليها سنعوّل لتحقيق ما آرتأينا من أهداف وذلك انطلاقا من تحديد معاني المفاهيم الأساسيّة التي آعتمدنا ونعتمد في فصول بحثنا هذا . وأهمّ هذه المفاهيم ما آرتبط بالأصالة والتأصيل وتفرّع عنهما .

2 ـ الأرضية الفكرية للمسألة

2 — 1 — لماذا هذا المفهوم ؟

2 — 2 — دلالات المفهوم وأبعاده .

2 — 3 — موقع "تأصيل المسرح العربي" من دلالات المفهوم وأبعاده .

2 — 1 — لماذا هذا المفهوم :

لقد أطلقنا على هذا البحث عنوان : "إشكاليات تأصيل المسرح العربي" واستعملنا ملفوظ "تأصيل" بشكل متواتر في مختلف البحث دون تحديد دلالته بشكل واضح ولا معانيه .

فلئن كان ينبغي لنا في الأمر إعارتنا إياه مفهوما إجرائيا يساعدنا على حصر المسألة وبيان طبيعتها فإنه يتحتم علينا عند ولوج البحث فيها أن نبدأ بتلافي الأمر حتى إلى تعليل إستعمالنا لهذا المصطلح دون غيره بمبادئ الأمر ثم نعمل على تدقيق معانيه والوقوف على دلالات المفاهيم المتفرعة عنه سعيا وراء رسم معالم الفضاء الفكري الذي تتحرك ضمنه مسألة " تأصيل المسرح العربي " ونتفاعل مع مكوناته والذي من غيره يصعب تحقيق ما ارتأيناه من غايات وراء بحثنا هذا ، فلا مجال إلى فهم آليات عملية التأصيل وتحديد دلالاته وأبعاده ما لم نقف على المنطق الذي يحكم حركة هذه المفاهيم داخل هذا الفضاء الفكري المرتبط بدوره بظروف نشأته وشروط تكونه .

2 — 1 — 1 لماذا "تأصيل" دون غيره ؟

إن حافزنا على استعمال هذا المفهوم دون غيره متمثل في قوة حضوره في خطاب المبدعين والنقاد المهتمين بالظاهرة، أولا، وفي طبيعة هذا المفهوم المعقدة والإشكالية ثانيا، فمن الداعين إلى تأصيل المسرح العربي ومن المتحمسين للأمر من يستعمل مصطلحات مختلفة للتعبير عن الظاهرة من البحث إلى تحقيق "شكل مختص للمسرح" أو "مسرح يحمل ميزتنا العربية"، أو "ترسيخ مسرحنا العربي" أو "استحداثات تناسب مسرحا من أرضنا"، لكنهم يلتقون في ثنايا بياناتهم أو مقالاتهم إلى استعمال المفهوم الذي رأينا استعماله أو أحد مشتقاته تعبيرا لما يدعون إليه أو يعتبرونه ويرفضونه، فهذا توفيق الحكيم — مثلا — يعبر عن الظاهرة في كتابه "قالبنا المسرحي" (1) متسائلا "هل يمكن ... أن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيا (هكذا) مستخرجا من داخل أرضنا ونابعا من تراثنا" (2) وفي الصفحة ذاتها من الكتاب يتساءل "... كان كل ما نسعى إليه هو أن نكتشف منبع أصالتنا باحتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تميزنا ..." وهذا "وليد إخلاصي" يقول "... إن مسيرة التجريب قادتني إلى محاولة الوصول إلى شكل محلي أعتقد أنني لم أحققه بعد وإن كان الحلم ما زال يسيطر على القدر على أمل التحقيق" (3) فيستعمل تعبير تحقيق "الشكل المحلي" للتعبير عن الظاهرة ويتبنه في الصفحة عينها أيضا يقول "إن كان التجريب عملا فإن التجريب هو الإبداع،

---

1 — قالبنا المسرحي (سبق تقديمه) .
2 — المرجع السابق ص(12) .
3 — "وليد إخلاصي"، "حطة وطن على شاطئ قديم" ، وزارة الثقافة دمشق سنة 79، ص(14) .

وإنّ حصيلة المسيرة منذ نقطة البداية على مسار التجريب قد يؤدّي إلى النص العربي الأصيل." ونفس الظاهرة تتكرر عند كثير من المسرحيين والنقاد العرب بل منهم من يستعمل أكثر من تعبير في النص الواحد للتعبير عن ذات الظاهرة ثمّ يعود إلى إستعمال المفهوم الذي إعتمدناه كما هو الشأن بالنسبة إلى "فرحان بلبل" – مثلا – الذي يستعمل مصطلح الترسيخ فيقول "... حتى نعثر على عمر المسرح الذي يؤدّي بنا إلى الطرق الصحيحة في ترسيخ مسرحنا العربي..." (4) ويعبّر عن الظاهرة نفسها في النص ذاته بطريقة أخرى قائلا: "... وطلبنا ونحن نبحث عن هويّة المسرح العربي، أن نضع له تاريخا يماثله" (5) في حين أنه أطلق على كامل الفصل عنوان "مثابا نقدية في تأصيل المسرح العربي" (6) واعتمد هذا المفهوم في متنه فهو يقول مثلا "إن إهمال التاريخ المسرحي يؤدّي إلى إنعدام التواصل التراثي ويقلّل من عمليّة التراكم التي هي أحد السبل الهامة لتأصيل المسرح العربي..." (7)

وغلبة مفهوم "التأصيل" على خطاب النقاد والمسرحيين سواء في إطلاقه على الظاهرة أو اعتماده للتعبير أو التطبيق في متن بياناتهم يؤكّد أنّه مفهوم جامع وضمنه تلك الدلالات لكي يُطلق على الظاهرة في شمولها، ويربطها في ذات الآن بما يطرحه هذا المفهوم من إشكاليات وتعقيدات لمسألة عربية عن هذه.

4– المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994 ص: (156).
5– المرجع السابق ص(158).
6– المرجع السابق ص(153).
7– المرجع السابق ص(167).

الظاهرة ذاتها ، فلئن كان معنى العبارة على صعيد المعجم سهلَ التحديد نسبيًا فإن دلالات المفهوم السياقيّة متعدّدة تعدّدًا ومعانيه في خطاب المفكرين والنقاد والمبدعين متنافرة تنافرًا شأنه في ذلك شأن المفاهيم الجامعة المطّردة الحضور والكثيرة الاستعمال والمُراكِمة شتّى المعاني الحافّة الناتجة عن تفاعلها مع نظرات الناس المتقابلة للظواهر الثقافية وتشابكها مع رؤاهم المتناقضة للظواهر التاريخية والحضارية .

وليس تعدّدُ المصطلحات المعتمَدة من طرف رجال المسرح ونقّادِهِ إلّا مظهرا من مظاهر هذه المعاني الحافّة وصورة لتعدّد دلالاته وتعقيدها فلا مجال إلى تحديد دلالات مفهوم تأصيل المسرح العربي بشكل مقنع دون رسم الفضاء الفكريّ الذي تتموضع فيه هذه المسألة وهذا لا يتمّ من غير النّظر في دلالات مفهوم"التأصيل"وما يتفرّع عنه في مستوى الخطاب الابداعي والنقدي أولا ثمّ في إطار الخطاب الفكري العربي المعاصر عامة ، ثانيا ، إذ خطاب الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي سليل هذا الفكر ومرتبط بظروف نشأته وشروط تكوّنه .

ويجدر بنا - لتحقيق ذلك أن نبدأ بضبط معانيه المعجمية الاساسيّة فما عساها تكون ؟

2 ـ 2 دلالات المفهوم وأبعاده

ملفوظ "التأصيل" مشتّق من الفعل المزيد "أصّل" ومجرّده أصل (بضم الصاد) ويفيد هذا الفعل معنى الارتباط بالأصل، فيقال "أصل الشيء أصالة اذا صار ذا أصل" و"رجل أصيل من كان له أصل "وكان" ثابت الرأي" (8) ومعنى الأصل "أسفل كلّ شيّ" أو "أقدم صورة لشيء متبدّل" (9) ويعبّر ملفوظ "الأصالة" عن معنى "الصدق" فيقال عن وثيقة أو عمل إنّهما أصيلان إذا كانا صادرين عن صاحبيهما (10) كما يعبّر ذات

---

8 ـ لسان العرب " لابن منظور" ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ص(11) ص16 ـ 18 .

9 ـ المرجع السابق .

10 ـ المعجم الفلسفي ، "د . جميل صليبا" دار الكتاب اللبناني، بيروت ، 1978م I ص(97) .

الملفوظ عن معنى الجدّة والابتداع (11) فيوسم عمل أو إنجاز بميسم الاصالة إذا كان جديدا مبتكرا (12)

هذه هي المعاني المحورية لجذر (أصل) في المستوى المعجمي ، ويمكن إختزالها في ثلاثة : الارتباط بالاصل والجذر ، والصدق والابتكار ، وهي معان لا تخلو من اختلاف اذ منها ما يحيل الى معنى الاصل بمفهوم البداية والقدم ومنها ما يوحي بمعنى الجدّة . ثمّ إن البعد المعياري في هذه المعاني -إضافة لذلك - لا يتجلّى فيها بنفس القدر . لكن المتمعّن في الامر يبدو له أن هذا الاختلاف لا ينفي أسبابا تصل بين جميع هذه المعاني فيبدو المعنيان الثاني والثالث تنويعا للمعنى الأوّل وتدقيقا له ، إذ في معنى الصدق تقابل مع معنى الانتحال ، فالمنتحل أو المنحول من الامور ما ينسب خطأً أو تزييفًا لغير أصله وكذلك الامر بالنسبة إلى المعنى الثالث إذ يعبّر معنى الجدّة والابتكار عن تقابل مع معنى التقليد ، والتقليد إنّما هو اتّباع لاصول سابقة وعدم تأسيس لاصول جديدة .

وانطلاقا من معاني الاصل والاصالة هذه ، يصبح معنى التأصيل إكساب الامر أو الشيء إحدى هذه السمات الثلاث أو كلّها ، ومن نافل القول الإشارة إلى أنّ في ذلك إقرارا بغياب هذه السمات عن الشيء الموجّهة اليه عمليّة التأصيل . فهل تكفي هذه التحديدات المعجمية لبيان دلالات المفهوم وللوقوف على توجّهات الدّاعين

---

11 - المرجع السابق (المعطيات نفسها) ص 95 .

12 - المرجع السابق (المعطيات نفسها) ص 96 .

الى تأصيل المسرح العربي ؟

لئن كان للمعنى المعجمّي دور هام في ذلك فإنه غير كاف للإحاطة بمعانيه ودقائق دلالاته ، إذ بحكم إستعمالاته في سياقات مختلفة إكتسب هذا المفهوم معان حافة وارتبط بمفاهيم أخرى أضحى من الصعب التغاضي عنها إذا ما رُمْنا الوقوف على دلالاته بشكل أقرب إلى الدقة . لذلك سنحاول إستقراء أهمّ الدّلالات التي اكتسبها عند النقاد والمبدعين أوّلا ثم عند رجال الفكر والثقافة بشكل عام ثانيا ، وتصنيفنا هذا تصنيف منهجيّ لا غير إذ اتصال الدلالات في المجالين لا جدال فيه .

2 ـ 2 ـ 1 **في خطاب النقاد والمبدعين :**

يبدو أن إستعمال النقاد العرب لمصطلحيّ الاصالة والتأصيل في مجال فنون التعبير ونقدها حديث جدّا فلقد ذهبت "د . هند حسين طه (13) مثلاً إلى أن "العرب لم يعرفوا مصطلح الاصالة التي تجسي على ألسنتنا في الوقت الحاضر ..." بل لم تكد هذه الباحثة تجد هذه اللفظة مستعملة "كمصطلح له دلالته ، في كل ما [استقرأته] من مصادر كثيرة في موروثنا الأدبي" (14) على خلاف مصطلح التقليد الذي كان متداولا بينهم ويُرجّح "د . شكري عيّاد " أن تاريخ شيوع عبارة "الاصالة" يعود إلى بداية الخمسينات من هذا القرن (15) على أنّ ذلك لا يعني

13 ـ "د . هند حسين طه " ، النظرية النقدية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام بالجمهورية العراقية ، 1981 ص(350).
14 ـ المرجع نفسه والمعطيات عينهاص(351) .
15 ـ "د . شكري عياد " الرؤيا المقيّدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب ، الهيأة المصريّة العامة للكتاب ، القاهرة 1978 ص(22).

في رأيه غياب كلّ المضامين التي يعبّر عنها هذا المصطلح فلقد سبقته إلى التعبير عنها مصطلحات أخرى اعتمدها النّقّاد في العشرينات والثلاثينات تتمثّل حسب ما آستقرأه من نصوص نقدية حديثة في ما أسماه " بالتقابلات الأربعة" وهي التقليد والابتكار والقديم والجديد "(16) فهل يمكن أن يكون لحداثة شيوع المصطلح تأثير على معانيه ودلالاته ؟ وهل لهذه الأخيرة صلة بخصائص الفترة الزّمنيّة التي شاع فيها ؟

لقد وقف أغلب من عالج المسألة على طبيعة المصطلح الفضفاضة ورأوا أن سبب ذلك راجع إلى وروده في سياقات متنوّعة ضمن الخطاب النقدي والفكريّ إذ قد يدلّ على المعنى وعلى خلافه (17) ولعلّ إمعان آلنظر في الأمر كفيل بتحديد الرئيسي من معانيه وقمين بالوقوف على المنطق الجامع الذي يربط بين دلالاته تلك .

ويمكن إجمالا أن نحصر ورود هذا المصطلح في ثنايا النصوص النقدية في سياقيْن رئيسيّين هُمَا السياق الجمْعي والسياق المفرد ونقصد بالسياق آلجمعيّ السياق الذي يرد فيه المصطلح واصفا شكلا من التّعبير أو نوعا من النتاجات أو فنّية من الفنّيات يعتمدها مبدع أو عدد من المبدعين وأمّا السياق المفرد فهو الذي يطلق فيه على مبدع فرد بعينه ، على أنّ هاذين السياقين ليسا منفصلين عن بعضهما إنفصالا تامّا إذ كثيرا ما تتداخل معانيهما وترتبط أيما إرتباط ، فتنشأ عنهما إشكالات موحّدة لا فكاك بينهما .

فما هي أهم دلالات هذا المصطلح الوارد في الخطاب الابداعي والنقدي آلمعاصر؟ ولتكن البدايةُ بالسياق الفرديّ ، يقول

---

16 – المرجع السابق .

17 – الأمر بيّن في ما يتجلّى له من معان في مداخلات الباحثين بمناسبة الندوات الكثيرة المعقودة لتدارس المسألة .

"جلال العشري" معلّقا على أعمال نعمان عاشور المسرحية :

"كان تخبّطه وتعثّره فيما بين هاتين المسرحيّتين ... (18)

قوامهما بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الأصيلة ... لا عن طريق التقليد والمحاكاة ، بل عن طريق المكابدة والمعاناة"(19)

ومن خلال هذه الفقرة يعبّر الناقد – في نطاق تفسيره لهبوط مستوى ما كتبه الكاتب من مسرحيات بعد عمله المسرحيّ الأوّل الرائد – عن معنى للأصالة تبدو معه نزوعًا من المبدع إلى اجتناب السّير على منوال السابقين وسعيا الى التخلّص من تقليد النماذج المألوفة من إبداعات السلف من المبدعين . غايته من وراء ذلك إبداع الطريف . والوصول إلى تحقيق هذا الهدف إنّما هو مرام كل مبدع حقّ ، إذ هو الشهادة بأنه تجاوز مرحلة الاحتذاء إلى تحقيق شخصيّته الفنّية الخاصة ولا يبدو هذا الأمر في متناول كل الناس فلا تكفي معرفة فنّيات التعبير في هذا الجنس من الفن أو ذلك بل ولا حتى الحذق في صنعته لكي يبدع ممارس ذلك التعبير الفنّي نتاجات أصيلة . فالأمر يتطلّب – زيادة على ذلك – قدرةً منه على إبتكار الجديد والطريف ولا يتسنّى له ذلك من غير توفّر درجة من الصدق تربط بين ما يبدعه المبدع وبين ما يعانيه من تجارب معيشة . وتوفّر الأصالة بهذا المعنى في الابداعات ومبدعيها هو الضامن لقيمتها . ولعلّ ذلك ما دفع "د. أحمد هيكل "إلى اعتبار " أن الأصالة ... لا بدّ منها بالنسبة للشاعر الفرد ... فكل

---

18 – المسرحيّتان المعنيّتان هنا هما أولى مسرحيّاته (الناس اللّي تحت) وآخرها في ذلك العهد وهي (بلاد بره).

19 – " جلال العشري " ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة . الهيأة المصرية للتأليف والنشر القاهرة 1971 ، ص 224 .

عمل لشاعر لا بدّ أن يتمّ عن ذاته ، عن روحه ، عن تفرّده ، عن عبقريّته وموهبته وشخصيّته ، تماما كلون عينيه وشعره وبصمات أصابعه ..." (20) فالاصالة إذن في هذا السياق إنما هي صنو الابتكار الذي يعني تجنّب الاتباع وتحقيق الذات المفردة في إبداعات المبدع وهي كذلك تعبير عن صدقه الفنّي ونبوغه الشّخصي .

هذه هي أهمّ دلالات المفهوم في مستوى السياق المفرد ، حسبما عبّرت عنها هذه العيّنة من الخطاب النقدي العربي ، ففيم تتمثّل على مستوى السّياق الجمعي ؟

إن المعنى الذي يتجلّى من غير عناء ينمثل في التمسّك بكل ما هو قديم مرتبط بالاصُول والجذور ورفض الجديد الغريب والاحتراز منه . ويمكن أن نستشفّ هذا المعنى من موقف الشيخ " ناصيف اليازجي "(1800 — 1871) حسب ما ذهب إليه "خليل حاوى" عند بيانه إسهام الشيخ وتلاميذه من النهضة العربية المعاصرة (22) فلقد سعى هذا الأخير إلى تقييم إختيارات الشّيخ الأدبيّة قائلًا "فإن نظرنا إلى قيمة أدبه وآثاره اللغوية بأعتبارهما جزءًا من النهضة ، أمكننا أن نرى فيهما الخطوة الاولى نحو ابعاث تراثيّ صحيح أنجزه تابعوه . فقد حاول أن يرسّخ في تربة عصره تعبيرا عربيّا عميق الجذور بَدَلًا من تعبير زمانه الذي لا جذور له "....(23) مُتَبِّنًا في

---

20 — الشعر العربي المعاصر بين الاصالة والتجديد ، الآداب (البيروتية) نوفمبر 1971 ص(20).

22 — "د. خليل حاوي" ، النهضة والبحث عن الهوية ، الفكر العربي المعاصر عدد 17 كانون الاول (ديسمبر) 81 وكانون الثاني (جانفي) 1982 ص(30 — 45).

23 — المرجع نفسه والمعطيات ذاتها، ص(32) .

ذلك ما ذهب إليه المستشرق "قيب" (Gibb) (1895 – 1971؟) الذي رأى "أن أعظم الفضل يعود الى آثاره (اليازجي) في أن المدرسة السورية ... خلصت من خطر كان يهدّدها بالانحلال في محاكاة باهتة لحضارة غريبة (هي الحضارة الغربيّة) عن تلك المدرسة وتراثها"(24). وتظهر وسائل الشيخ "ناصيف اليازجي" إلى تحقيق الاصالة متمثّلة في تمسّكه بالعربيّة الفصحى وفي العودة إلى أشكال من التّعبير قديمة مثل "المقامة" وهي المقصود في القولة الآنفة الذكر ورفض ذل جديد غريب على الثقافة العربية،والمقصود به هنا أشكال التعبير الرّوائي والقصصي الاُوروبيّة،ويبدو هذا الاختيار نابعا عن وعي قوميّ وشعور بخطر يتهدّد الذّات ، ولا سبيل إلى تفاديه بغير الاعتزاز بالماضي والاعتداد بالتّراث واعادة الاعتبار الى أشكال تعبير الأجداد بالنّسج على منوالهم ورفض الوافد من الاشكال الفنية رغم إغراءاتها وبذ اللّغة العربية "المبسّطة" والشائعة في التعابير الفنية فضلا عن اللّهجات المحلّية رغم ما يمكن أن تتّسم به تلك من مرونة ومن قدرة على إحداث التواصل ، والتمسّك بصفاء الفصحى حتى وإن كانت غريبة عن أسماع الكثيرين وأفهامهم ، وهو ما ذهب إليه شوقي في شوقيّاته مثلا إذ بدا فيها – حسب محمّد حسين هيكل – (25) "يغلو في شرقيّته وعربيّته أحيانا .... ويتعمّد ذلك في لفظه ومعناه ، وسبب ذلك هو ما يراه من ضرورة مقاومة النزعة القائمة بنفوس كثيرة تصبو إلى نسيان ما خلّف السلف من تراث والاُخذ بكل ما ينبع عن الحاضر من وراء الغرب"(26)

---

24 – المرجع نفسه والمعطيات ذاتها ، ص(33) .

25 – كتب مقدمة ديوان "الشوقيات" نشر دار الكتاب العربي بيروت (د.ت). أنظر الجزء الاول بين صفحتي (3) و(16) .

26 – ص(15) ، المرجع السابق (التّشديد من عندنا).

بل انه يعمد في لغته الى "بعث القديم من الألفاظ التي نسيها النّاس وصاروا لا يحبّونها لأنهم لا يعرفونها . . ." (27) ودون الدخول في نقاش رأي الناقد وتقويماته لشعر الشاعر فإنّ قراءته لتلك الأشعار بهذا الشكل وتفسيره لأتباعه هذا المسلك في لغة شعره تؤكد للامعنى الأصالة المرتبط بنوع من الحنين الى السّلف وبشكل من أشكال الخوف من الحاضر الذي أضحت وسائل فهمه والسيطرة عليه وطرق التعبير عنه بيَدِ الغرب المبهر المخيف ، وهذه النّظرة إلى الأصالة في مستوى خطاب النقد الأدبي وان بدت مشروعة ومقبولة عند الكثير من النّقاد والأدباء فانها لم تحظ برضى اللاحقين من الأدباء والتابعين من النقاد ، فبعضهم وان تمسّكوا بضرورة تحقيق أصالة النّتاجات الأدبيّة ـ خاضعين في ذلك إلى ذات الحوافز والدوافع تقريبا ـ فإنّه بدا لهم أنّ تجاهل الحاضر بتناسيه أو الترفّع عنه لم يعد يسيرًا وأن مواجهة تيّار العصر بهذه الطريقة لم تعدْ ممكنة ولذلك رأوا ضرورة تصحيح الطريق الى انجاز الأصالة بشكل يُزيل القطيعة الزمنية الفاصلة بين أشكال التعبير الأصيلة ومضامينها المنتمية الى زمن مضى ووَلّى وبين حاضر الغرب المستعصي عليهم ويعمل على تمكين نتاجاتهم الأدبيّة والفنّية من نجاعة وفاعلية أكبر . فظهر ملفوظ "الأصالة" في خطابهم بشكل جديد ، ودرجوا على إستعماله مشفوعا بمفاهيم أخرى تعدّله وتصحّح مداه، فتكلّموا عن تحقيق "الأصالة والمعاصرة" أو"الأصالة

---

27 ـ المرجع السابق ، المعطيات ذاتها .

والتجديد "أو "الاصالة والتفتح "(28) ساعين من وراء هذا العطف التلازمي إلى تحقيق غايتين تبدوان متعارضتين وهما المحافظة على الذات والدفاع عنها بالتمسك بتراث الماضي من ناحية والتفاعل مع مستجدات الحاضر ومستلزماته من ناحية أخرى ، فأصبحت نجاعة تحقيق الاصالة مشروطة في عرفهم بتحقيق المعاصرة عبر التجديد ، يقول "جلال العشري" مقيما شعر عبد الوهاب البياتي "... على أنه إذا كان البياتي من أبرز الشعراء الذين سارعوا إلى تقبل الشكل الجديد ، فهو في الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله ، حتى لا يصبح شيئا منبتا عديم الجذور ... فالشعر الجديد عند البياتي ليس هو شعر التفعيلة الواحدة ، ولا هو الشعر غير المقفى ، لأن الأوزان القديمة مرعية في شعره ، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنظيم قوافيها وإنما الجديد حقا في شعر هذا الشاعر ، هو تطويع الشعر لحركة الحياة المعاصرة وتوظيفه لخدمة قضايا العصر "(29)

---

28 ـ لقد ارتفعت هذه التعابير الثنائية إلى مستوى المصطلح العام في خطاب النقاد والمفكرين بحكم جريانها على ألسنتهم وفي ما يكتبون ، فلقد نظمت المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة (الالكسو) مثلا مؤتمرا فكريا أسمته "مؤتمر الاصالة والتجديد " أنظر مقدمة مقال ل" الاصالة في الثقافة القومية المعاصرة" ، لاحسان عباس ـ الآداب (البيروتية) نوفمبر 1971 ، أو مقال "الاصالة في الثقافة القومية المعاصرة" لاحسان عباس الوارد في "القومية العربية والاسلام" نشر مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 2 ، بغداد 1982 .

29 ـ "جلال العشري" ، ثقافتنا ... بين الاصالة والمعاصرة ، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1971 انظر ص(158) .

لقد حاول الناقد إبراز عناصر الطرافة في شعر الشاعر فرآها متمثّلة في حرصه على التوفيق بين التجديد والمحافظة على السّمات الاساسية للشعر التقليدي القديم الضامنة للأصالة. فتجلّت من خلال رؤية الناقد ـ الحاجة إلى ضرورة تطابق ثنائيّة التجديد والتقليد مع ثنائيّة المعاصرة والاصالة الأمر الذي يجعل الغاية من مجهود التأصيل تحقيق نوع من التوازن بين سمتين في النّتاجات الأدبية ضروريتين رغم ما يبدو بينهما من تعارض. فتصبح المسألة مطروحةً في شكل معادلة تحقيق عناصرها معًا هو شرط نجاحها، يقول أحمد النقاد (30) "... وإذا كان لا بدّ من تحقّق "الاصالة و"التجديد" جميعًا لبقاء شعر جيّد باق ومتطوّر فلا بدّ ـ بالضرورة ـ من مراعاة عدم طغيان أحد العنصرين على الآخر، لأنّ "الاصالة" إذا طغت على "التجديد "ورّطت في المحافظة أو أوقعت في التّقليد، ولأنّ "التجديد" إذا جاء على "الاصالة"جرّ إلى المحاكاة العمياء والنقل الأبله ... وإذن فلا بد "للاصالة" من "تجديد "يكافئها ويسمو بها عن أن تكون تقليدًا للقديم أو مجرّد محافظة عليه، ولا بدّ "للتجديد" من أن يستند دائما الى "الاصالة"تعادله وتعصمه من أن يكون نقلا للحديث وإقحاما لشيء غريب على طبيعة الفنّ الشعري العربيّ كما تشكّلت وتخلّفت عبر العصور..." (31) ولئن سعى هذا الناقد إلى تدقيق هذا المفهوم بمحاولة التمييز بالخصوص بين

---

30 ـ "د. أحمد هيكل"، الشعر العربي المعاصر بين الاصالة والتجديد، الآداب (البيروتية) سنة 19 نوفمبر 1971، ص(20 ـ 23)

31 ـ المرجع السابق.

مفهوم "التقليدية" المتمثل حسبه في "التشبث المطلق بالقديم" (32) ومفهوم "المحافظة" الذي يقصد به في رأيه ـ "إتخاذ الجيد من القديم مثالا يحتذى" (33) جاعلاً الحكم على ما يمكن أن يبقى من تراث القدماء يتسم بالنسبية، فإنه أقر ضمنيا بارتباط الأصالة من الناحيتين بالماضي وبالقديم، وارتباطه ذلك يتطلب نوعا من التطعيم "بالجديد" الذي لا ينشأ بشكل ذاتي وإنما يأتي من الخارج ويصدر عن الغير "فالتقليد يعني تقليد ثقافة القدماء وتراثنا القديم والتجديد يعني الإعادة من النماذج الغربية المترجمة إلى طبيعة عصرنا، المنطلقة من تراثنا" (34) على أن الأصالة بهذا المفهوم إنما هي كل ما من شأنه أن يجعل "يميز شخصيته أمتنا ... ومقوماتها عربيتنا في الفكر والحضارة خصوصا" (35) غير أن هذه المقومات غير قادرة وحدها على تخليص الشعر العربي من الانحراف في العصر جعلها ذوقنا وفكرنا ومشاعرنا، وكأن "الجديد" إنما هو كل ما يمس الاتصال بالعصر غير أنه يقتبس جسما غريبا إذ أنه يأتي من عالم غير عالم العروبة والإسلام هو عالم الغرب. فتصبح الأصالة أشبه ما تكون بـ"تيار محافظ" أقرب إلى السكون، في رأي بعضهم إذ باستثناء بعض الخصوصية التي يتطلب منها الحد من خطورة المد الحضاري الذي تمثله إبداعات الغرب وأشكال تعبيرهم الفنية على هذه الصورة فإن الأصالة لا تكاد تعطيها دورا فعالا ومؤثرا في حياة العرب وقضاياهم الراهنة ولعل هذا ما دفع "جاك بارك" إلى اقتراح ثنائية أخرى في كتابه "العرب من الأمس إلى الغد" (36) نجد صداها

---

32 ـ المرجع السابق.
33 ـ المرجع السابق.
34 ـ "د. شكري عياد"، مفهوم الأصالة والتجديد في الثقافة العربية المعاصرة، الآداب (اللبنانية) نوفمبر 1971.
35 ـ "د. أحمد هيكل"، الشعر العربي بين الأصالة والتجديد (سوق الحريق به) ص(د ط).
36 ـ ترجمة "د. علي سعد"، دار الكتاب اللبناني بيروت، (د. ت).

في أعمال كثير من المفكرين العرب (37) وهي تكتبه " الأصالة والمعاصرة" التي تجلت له في كثير من مظاهر الحياة الثقافية العربية وفي موقف العرب بالخصوص من مسألة اللغة العربية التي هي أهم تجليات الأصالة في الآثار الفنية والأدبية . فماذا ينتظر العرب من لغتهم – حسب رأيه –؟ " إنهم يطالبون من لغتهم (هكذا) أن تكون مسيطرة على العالم وأداة تصوير تفكيرهم ، أي أن تكون في الوقت الواحد عصريًّا علميًّا وعريقًا من الواقع العطي ..." (38) وهذه التأثيرات التي تندرج ضمنها " الأصالة" وإن أورث نسبة بعض التيارات فإنها تؤكد " العامية" الموجودة في الفن والثقافة الجماعية" (39) في رأي " د . سعد الدين ابراهيم" الذي يرى أن " الأصالة هي استمرارية حية متطورة ... وهي في جانب منها تراث ، ولكنه تراث يتجدد في كل جيل ... والجديد أو المعاصر هو ما يكرره أو يحلله أو يستثمره جيل معين إضافة إلى الماضي ، وتطويرًا له ، وانقطاعًا معه " ... (40)

إن في هذه النظرة للأصالة مقاربة لحوار القطيعة في المستوى الزمني والحضاري على بعد التراث ما يوحد بهم فحسب وإنما هو كل ما هو قابل للتجدد وكل ما هو قابل للاستمرار والامتداد بين القدامى والمعاصرين ، بين القديم والجديد ، لكن هذه النظرة – في إيجابيتها – تبقى مشابهة للمفهوم التجريدي الذي يميل إلى مجال أوسع وأشمل هو الموقف من التراث، ولا تتعدى إتساع مجال البحث في هذا الميدان وتعدده واختلاف الآراء فيه باختلاف ما يفترض من منطلقات فكرية وأيديولوجية في تحليل مسائل الثقافة بصفة عامة

---

37 – انظر " محمد عزيزة" في تناوله لأسباب غياب التأليف المسرحي عند العرب المسلمين مثلا، انظر مثلا / ص: (...) من كتابه : " Le Théâtre et l'Islam " (سبق التعريف به) .

38 – العرب من الأمس إلى الغد ص 293 (في المحاضرات السابقة الذكر) ،

39 – تعقيب على محاضرة " حسن عامر" في ندوة مركز دراسات الوحدة العربية (سبق التعريف به ، ص: (451 – 465) .

40 – المرجع السابق، ص(460) .

وهو ما سنحاول تناوله عند بحثنا في دلالة المفهوم في إطار الحقل الفكري والثقافي عامة . لكن ما هو المعنى الذي يمكن أن نضفيه على نحو بعد مفهوم الأصالة والتأصيل حسبما وردا فيه في خطاب النقاد والأدباء في البنيان الجمعي ؟

بيد أن دلالته رغم ما ظهرت عليه من أشكال الاختلاف تدور حول جوانب لا تكاد تخرج عن كل مذاهبه ومتغيراته نحو حول تلك الجوانب ، وأما عند الأخير فتتمثل في أن معناه عند مرتبطة بمعناه القاموسي الأول الذي يحيل إلى الأصل الثابت لارتباطه بجذر موجود أو معهودة بتقنيا المنبر الذات واحتياجاتها بأسباب الذوبان والانمحاء ، وفي ذلك معنى نحتفي بـ " للذاتية الجماعية" (41) التي تعني التقاء بين العرب حول مجموعة من الثوابت والمتغيرات تجلت في ما يتغير من سمات في إبداعاتهم الفنية أصبحوا بها يعرفون ويتعارفون بسببها بعضهم " التميز والتماسك الجمعية" (42) ويبدو أنه ما لا يمكن أن يأتيها بالنسبة إلى الشعر العربي المعاصر – في رأيهم مثلاً – إلا " بحضور هذه السمات الجماعية ، التي هي خلاصة العناصر النابعة في روح الأمة وطبيعتها وشتى مقوماتها في الفكر والثقافة" (43) عرفت الأصالة بمعنى العراقة التي تفيد القدم والامتداد في الزمن ، يقول " توفيق الحكيم" في المقدمة التي صدر بها مسرحية " الملك أوديب" " ... إن ما يميزه العراقة في التعبير ليس إلا ثقافته المتوارثة ، كابرًا عن كابر ... حلقة بعد حلقة ... تراه الأدب في طابعه المحفوظ المحدر إلينا من بعيد ..." (44)

---

41 – " د . شكري عياد" ، الرؤيا المقيدة (سبق التعريف به) .
42 – " د . أحمد هيكل" ، الشعر العربي بين الأصالة والتجديد (سبق التعريف به) ص(20) .
43 – المرجع السابق : ص(22) .
44 – " توفيق الحكيم" ، الملك أوديب ، المطبعة النموذجية القاهرة (د . ت) ص(14) .

وأمّا الناحية الأخرى فمرتبط بالأول ويتمثل في طرح المسألة في إطار علاقة الشرق العربي بالغرب الأوروبي . ولعل هذا ما يفسّر ظهور مصطلح الأصالة في الوقت الذي ظهر فيه ، ويمكن إدراجه – بناء على ذلك – ضمن المفاهيم والمصطلحات المكوّنة لمعجم النهضة العربية المعاصرة والمعبّرة عن امتداداتها وعمّا طرحته من إشكاليات وتعقيدات رافقت طبيعة العلاقة التي كانت بين هذا الغرب المتعدّد الوجوه المتقدم والمبهر في آن ، وبين هذا الشرق المبهور والمعتدّ بأمجاده في ذات الآن فبدى مفهوم الأصالة على نحو من الوعي بالانتماء يحدّد نوعا من السلوك إزاء الغرب والمتغرّبين نحو أقرب إلى مراقبة الآخر وكبح جماحها عن الانسياق إلى تيار " إغراءاته " المؤذنة بخطر الزوال . هذه هي الثوابت، أما المتغيّرات فمتمثلة أساسا في المواقف المتنوّعة الذاتية إزاء هذا الشرق وهذا الماضي ، وإزاء هذا الغرب وهذا الحاضر من خلال النظرة الموجّهة إلى أجناس التعبير وأشكالها الوافدة وضروب الموروث منها ، في تعاملها مع حاضر العرب ومستقبلهم . ويبدو الموقف الأول من الأصالة ممثلا في إعتبار حضيض ما يمرّ في مسرى الحياة الفنية عبر حجب أجناسها العربية إعتبارها غريبة لا تتآلف مع خصائص الذات العربية بل هي مصدر خطر عليها . لذلك يحتّم الرّجوع إلى الموروث من أشكال التعبير حفاظا على خصائصها وتحصّنا من أشكال التأثيرات الممكنة . وهذا الموقف هو موقف جزء من السلفيين ليسوا قلّة ، ولقد أورد لنا موقف الشيخ " ناصيف اليازجي " المتمثّل في **رفضه** الرواية والقصة وتعلّقه بالمقامة يحييها ويجد لها الأعذار (45) مثالاً أوّل لهؤلاء كما أورد لنا صورة "شوقي" المتمسّك في شعره بالعربية

45 – " خليل حاوي " ، النهضة والبحث عن الهويّة (سبق التعريف به) .

الفصحى في صفائها الأوّل مثالا ثابتا لهم (46)
أما التصوّر الثاني للأصالة فينطلق من نظرة إلى أجناس التعبير الفنّية الوافدة نظرة تتعارض تعارضا نسبيا مع التصوّر الأوّل إذ يذهبون إلى اعتبارها قرينة من قرائن المعاصرة والتقدّم ويعتبرون عدم تداولها بين العرب يحرمهم من الانخراط في العصر وقضاياه بينما تبدو الأجناس الموروثة - رغم ضمانها لشكل من الانتماء - غير متماشية في صورتها الصافية الأولى مع العصر ومقتضياته ويكفي أن ننظر في خطاب أغلب أصحاب الرّحلات إلى أوروبا بمختلف أجيالهم لنجد نماذج كثيرة لهؤلاء (47) إضافة إلى روّاد مختلف فنون التعبير الوافدة من بين العرب فتصبح عملية التأصيل إنما هي السّعي إلى تعريب الأجناس الوافدة عبر التوفيق بين أشكالها وقضايا الانسان العربيّ وحسّه وتطعيم الأجناس الموروثة من التعبير الفنّي بالجديد الوافد والتصرّف في ما تركه السلف باعتبار تحقيق الحداثة والمعاصرة والنجاعة والفعالية . وطبيعيّ أن تختلف في هذا المستوى طرق التأصيل المتصوَّرة ، لكنّ اختلافها هذا لا يمنعها من أن تلتقي في النظر إلى أجناس التّعبير الفنّي الوافدة هذه باعتبارها معتمدة على مجموعة من المسلّمات لا سبيل إلى وضعها موضع السؤال وأهمّها اعتبار أجناس التعبير هذه غربيّة المنشأ كونيّة السّمة ، وتمثّل هذه النّظرة نقطة الاختلاف الأساسيّة مع الموقف الثالث من مسألة التأصيل. يقول "نجيب محفوظ" معلّقا على تجربته في كتابه "ليالي ألف ليلة" "... لقد نشأنا فوجدنا "طه حسين" و"سلامة موسى" يمجّدون (هكذا) النموذج الأوروبي في الحضارة والفكر والثقافة والأدب ،

---

46 - مقدّمة "الشوقيات" لـ"محمد حسين هيكل" (سبق التعريف به) .
47 - انظر بالخصوص ، "د. نازك سابا يرد" ، الرّحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة " (الصراع الفكري والحضاري) مؤسسة نوفل، بيروت 1979.
48 - ليالي ألف ليلة ، مكتبة مصر ، 1981 - (268 ص).

فاعتقدنا معهم أن الشكل الغربي للرواية هو الشكل العالمي فاحتذيناه . وكان هذا الخطأ ، اذ تبيّنا فيما بعد أن الشكل الغربي مرتبط بالحضارة الغربية . وأنه توجد أشكال متعددة للرواية والأدب والفن في العالم . لذا نعود اليوم الى التراث القصصي العربي محاولين تأصيل الشكل الروائي بعد أن تمكّنا خلال العقود والأعمال السابقة من تجريب المضمون الروائي" (49) وقد تعوّد هؤلاء فيما مضى على تتبعهم لممارسة السابقين من الروّاد ونابعين في مجال الإبداع الأدبي والقصصي ونقده ، وما فيا التي تصحّح ما ساد من رؤى لمستقبل القصة العربية ومن التبعية (50) في أوساط المبدعين والنقاد . ولـ"نجيب محفوظ" في هذا المعنى - قول ... ، على غرار أصحاب هذا الموقف إلى الإقرار بأن " الرواية" غربية النشأة في شكلها الحضاري فإنّه أعرفها مرتبطة بالعوالم التي نشأت فيها متأثرة بحضارة الغرب وثقافته لا يمنع من حيث أن تنتمي إلى هذه التربة إذ في ذلك يعني الرجوع إلى عمق حضارة العربية وروائها عن الطبقة وحاملين لبقية الحضارات الأخرى . تصبح الرواية - مثلا - بشكلها الغربي السائد من هذا المنظور مجرّد شكل ممكن لممارسة فن التعبير الحكائي وليس الشكل الوحيد الملائم رغم هذا يبدو أمر مختلف أجناس التعبير الأخرى وبيّن أن مثل هذا التصوّر للتأصيل إنما هو تطوّر نوعي في مستوى الممارسة العربية لمنظري هذا الفن لم يكن ليتم لو لم يمرّ المبدعون من العرب بهذه الفنون ولو لم يتمكنوا من الاطلاع عن كثب على منطق وجوهر الممارسة الغربية لها إلى حدّ أبعد التحرّر منهم عن التجربة المسيطرة لها أو كاد ، ودفعهم إلى طرح القضايا المتعلقة بعلاقة جوهر الفنون بخصائص الحضارات والثقافات . فلم يعد يقنع المدعون أصحاب هذه النظرة " بتجريب مضمون " أجـار

49 - حديث أدلى به " نجيب محفوظ " لـ"أحمد محمود عطية" أثبته هذا الأخير في دراسته المعنونة بـ" محاولات على طريق تأصيل الرواية العربية" مجلة" إبداع" يناير 1985 ص(150)وما بعدها ، وأنظر ص قبلها .

50 - أنظر كتاب " د . عفيف بهنسي " ، جمالية الفن العربي (سلسلة عالم المعرفة رقم 14 الكويت 1979) مثالا لمسار الفن عبر التاريخ .

التعبير الفنّي من خلال توظيفه لعرض قضايا المجتمع العربي وهموم أحداثه وتحولاته بل أصبحت جهود بعض مثقفيه إلى إنجاز شكل عربي لمختلف أجناس التعبير الفنّي . وجليّ أن في هذا الملمح تعبيرا عن تطوّر في النظرة إلى ما ينتجه الغربيون وحضارتهم وإلى علاقة هذه الأخيرة بحضارات " القارات المنسيّة" (51) الأخرى وشعوبها ، وفي صورة من صور المواجهة " للمركزيّة الأوروبيّة" (52) وغير خاف أن الشعور بالحاجة إلى إنجاز هذا المطمح في شتى الخطاب النقدي والإبداعي ليست واحدة لكنّ اختلافها ذلك لا ينفي التقاء أصحاب هذا الموقف وتوحدهم مع التوجهات الأساسية حول ضرورة تحقيق السمات المميّزة للأمّة العربية في إبداعات القرن الفنّية والأدبيّة .

وهذا الأمر جعلنا في إطار تحديد دلالة مفهوم الأصالة والتأصيل في الخطاب النقدي والإبداعي في ممارسته بما رفعنا فيه من مقال في خطاب التيار العربيّ فقد رأينا أن سمة الأصيل في هذا السياق تُطلق على الإبداعات المتميّزة الطريفة وعلى المبدعين الذين خرجوا عمّا هو متداول ومألوف . فما معنى هذه الأصالة من الأصالة الواردة في السياق المعاصر والمتمثلة في تحقيق خطاب موحّد ؟ وهل يمكن تحقيق أصالة بمعزل عن الأصالة الأخرى ؟ وهل تعدّ المبدع الفرد في مجال من مجالات التعبير الفنّي أن يحقق " الأصالة / الإبداع" أو " الأصالة / التراثية" ؟

ثم خرج بعض النقاد في إعتبار هذه المسألة خصيصة لحالة الثقافة العربية المعاصرة مختلف مظاهرها (53) والإجابة على هذه التساؤلات مرتبطة بالنظرة التي يوليها صاحبها إلى معنى الابتكار ، فلئن رأى بعض النقّاد أنّ المحدّد لقيمة الأثر المبدع إنّما هو تميّزه وتفرّده بالنسبة إلى

---

51 ـ المقصود بها افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية أخذ هذا التعبير صاحبه " أنور عبد الملك" في كتابه انظر مثلا : دراسات في الثقافة الوطنية" دار الطليعة بيروت 1967 .

52 ـ وهو تعريب لمفهوم Europeocentrisme: .

53 ـ " شكري عياد " " الرؤيا المقيدة " ص(43 ـ 47) .

النتاجات الفنية الأخرى لا غير ، فيصبح أيّ شرط يشترط على
الإبداع إنما هو نصب للأغلال أمام المبدع الفرد وحجر له في
"متواليّة" لا يمكن معها إلا أن يكرّر ما سبقه من أعمال يجترّ فيها
أنموذج السلف (54) فإنّ أغلبيّة النقّاد الداعين إلى الأصالة
والتأصيل يعتبرون تحقيق الأصالة في الإبداع الفرديّ مرتبطا
بتحقيقها في مستوى الإبداع الجمعي ارتباطا تاما لو فهمنا من
بين تحديد الأصالة معناه الوارد في السياق الجمعي نزوعا
حضوريا ولا زمنيا للمعنيين (الأصالة / الابتكار) في المستوى الفرديّ
إذ لا يمكن في عرفهم أن يتحقّق تميّز إبداعيّ في مستوى الفرد
دون طلبه لانتماء مسبق إلى حضارة ذات خصائص ثابتة متميّزة
في الإبداع يتمثل إليها المبدع إيجابا أو سلبا (55) وفي هذا
الرأي يتأكّد انتباه الدعوة إلى التأصيل بمعناه الوارد في السياق
الجمعيّ ويخطبه مرجعيّة أجنبية النظر إلى معاني الأصالة في هذا
السياق سواء ما اعتبرناها خواص تحدّد أمّتها أو منتبرا يتحدّد في
هذه الأمم ويميّزها ... أم أوانّ خرجت عنها رؤى مختلفة
فهي تكاد تخفى حتى تعتبر أساسيّة في مفاهيم السلف المتميّزة
لدعوة إلى التأصيل في مجال الإبداع الفنّي يتمثّل في اعتبار
أنّ بين أجيال الشعر وأشكالها طابعا وخاصيّتها من الأمم أو المجموعات
التي نشأ فيها كما أن لكلّ أمّة من الأمم ولكل مجموعة من هذه المجموعات
خصائص جامعة تميّزها عن غيرها يحتّم على المنتسبين إلى هذه الأمّة
أو تلك أن يحافظوا عليها محافظة تعدل حرصهم وضمان ذكرهم ينتج
ذلك في مستوى المعايير الفنّية من حيث التحقّق إلى تعبير
التناسب بين تلك الخصائص وبين ما يبدعه مبدعوهم من إبداعات
فنّية وهذا المطلب وإن كان حافزا من حيث مبدؤه فإنه لم يسلم ظاهرة

---

54 – "**أدونيس**" ، الثابت والمتحوّل أنظر بالخصوص الجزء الثالث "صدمة الحداثة"
ويكون أحق الصفحات (...) ، (...) ، (...) (دار العودة ، بيروت ...) .
55 – "د . شكري عياد" مفهوم الأصالة والتجديد في النقد الحديث ...) .

أشكال من سوء الفهم تفرّق الدّاعين إلى التأصيل
ليس في مستوى الممارسة الإبداعيّة العمليّة فحسب
وإنّما في مستوى الخطاب النقديّ ذاته ولعلّ مردّ سوء
الفهم هذا هو صعوبة الاتّفاق على تحديد خصائص
الأشكال العربية من ناحية والتعبير المختلف من ناحية ثانية
بمختلف مقولات " الأمّة العربيّة" التي يُعبّر عنها بـ" الذّاتية
الجماعية" حينا و" بالثقافة المميّزة" حينا آخر وبالشخصية
أو الهويّة أو الخصوصيّة العربيّة أحيانا أخرى . إذ لا تكاد تتّفق
مصطلحاتها على مضامينها وذلك بما هي خاضعة إلى عوامل العَرَضيّة
والسائدة ، وهي تشارك الخطاب النظري إشكال الفكر العربي المعاصر
عن مأزقه الذي يُخشى على غرضه من سطو الإبداع الفنّي عامّة
والمسرحي خاصّة .

ـ 4 ـ في الخطاب الفكري :

يرتبط المفكّرون في أطر التحديد النظري لمسألة " الأصالة
والتأصيل " بحقّ في صميم تعريف الفكر العربي المعاصر
وإشكاليته حيزًا مهمّا . فلا نكاد نعثر على دراسة فلسفية
عربيّة مرتبطة بالثقافة أو الفكر العربيّين لا تولي فيها صاحبها هذه
المسألةَ شيئًا من الاهتمام . بل لقد غدت " الأصالة" محورا / مقياسا
يكاد يحصر خطّ التفكير ـ "تُحيل" مسألة الثقافة العربية
المعاصرة . . . " (56) بل وتختصر كلّ تاريخ العرب المعاصر (57) في رأي آخرين .

---

56 ـ المرجع السابق .

57 ـ "جاك بارك" العرب من الأمس إلى الغد ص (33) .

الأمر الذي يجعل فهم طبيعة الثقافة العربية المعاصرة رهين بمنطق تحليلها — بهذا الاعتبار — رهين القدرة على فهم هذه الظاهرة. ويصبح البحث في آفاق مستقبل هذه الثقافة أمرا مستحيلا ما لم تحل مسألة الأصالة بالاعتبار المناسب إذ هي — في عصر يحس المثقف — مرتبطة " بطموح العرب ربما برغبتهم في تحقيق مستقبل ... [وفي] عبارة [هكذا] أخرى في المشروع النهضوي [العربي] ... " (58) ولعل مرد الكثافة الحادة التي تحظى بها مسألة الأصالة في الخطاب الفكري العربي المعاصر إنما هو حضور هذه المسألة عما يرتبط بحياة العرب الماضية المعاصرة بالظروف التاريخية التي تحف بمسألتها وتحف بالمشكلة أساسا في النهضة العربية المعاصرة وامتداداتها. فلقد وضعت الإشكالية الأساسية التي تطرح أمام الفكر العربي فمسألة تحددت عبر الاتجاهات المختلفة لها أهم التيارات الفكرية العربية إلى هذا العصر. ويكاد يرتبط هذه الإشكالية مع البلاء الرابض إقامة ما بين الغرب الأوروبي في إطار العربي الإسلامي الذي استقبلها إشكاليات هذه النهضة والمتطلعين بمبادئ ذي بدء في التطلع إلى تحقيق النهضة والتقدم بعد الإحساس بحالة التخلف الحضاري التي يعيشها العرب في مقابل ما يتميز به الغربيون من الأوروبيين من تقدم في مختلف مجالات النشاطات الإنسانية ثم في الطريق إلى تحقيق التحرر والاستقلال من هيمنة الاستعمار الغربي سواء منه العسكري والسياسي أو الاقتصادي والحضاري (59) رغم

---

58 — " عبد الله العروي " ثقافتنا في ضوء التاريخ ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء والمركز الثقافي العربي بيروت ط: 1) 1983 أنظر ص (199) خاتمة .
59 — " كمال عبد اللطيف " ، " سلامة موسى " وإشكالية النهضة ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء — المغرب دار الفارابي بيروت ط 1 1982 ص(29) و(43) .

ما غلب على مفهومي الشرق والغرب المتداولين في الخطاب النهضوي من إلتباس وغموض نتيجة إختلاف المنطلقات الفكرية وتناقضها وقد احتل ألاعتبارات الايديولوجية والجغرافية والعقائدية (60) فإنهما صوّرا أنواع النزاع والصّراع التي تخصّ هذا الفكر العربيّ المعاصر ولقد تعلقت مسألة " الأصالة " تعالقاً مع كل تلك الصراعات الناشئة في الأمر، بل تكاد تتحدّد دلالاتها وتتحوّل باعتبار الموقف من محوريّ التخلّف الحضاري والتبعيّة الاستعمارية ومن الحلول المرتآة لهما. فما هي أسسّ هذه المواقف؟ وما هي أهمّ دلالات مفهوم الأصالة والتأصيل بناء على ذلك؟

2 — 2 — 2 — 1 <u>الأصالة والتأصيل والعلاقة بالغرب :</u>

انّ تاريخ العلاقات بين العالم العربي الإسلامي والعالم الأوروبي والغربي منه بالخصوص اتّسم بسمة صراع تاريخيّ وعدائية متبادلة (61) إتّخذا مظاهر مختلفة ولكنّه تمحور حول السّعي إلى السيطرة على الآخر سواء في المستوى العسكري أو المستوى الحضاري. ولعلّ كفّة التغلّب بدأت ترجح لصالح هذا الغرب بعد ظهور أسباب النهضة الأوروبيّة واستفحال أسباب التخلّف في البلاد العربية الاسلامية فباتت صورة الغرب مرتبطة بأشكال من النفوذ والهيمنة اتسمت أول الأمر بطابع عسكري يبرز في خلال الحملات الصليبية المتكرّرة على عواصم العالم العربيّ الاسلامي ومراكزه الحضارية منذ القرن التاسع الميلادي ثمّ أخذت هذه العدوانية تتجسّد في شكل إستعمار استيطانيّ إذ تقاسمت أهمّ بلدان أوروبا الغربية الناهضة تركة " الرجل المريض" في نهاية القرن التاسع عشر بقوة السّلاح والمال وأنشأت فيها المستعمرات ونظمتها بدورتها الاقتصادية وسعت لفرض لغتها وثقافتها على أهل هذه البلدان ولم تكن نهاية

---

60 — المرجع السابق **المعطيات نفسها**، ص (150 — 153).

61 — " السيد يسين " الشخصية العربيّة، بين صورة الذات ومفهوم الآخر، التنوير، ط 1 بيروت 1981 ص (70) و(73).

الاستعمار المباشر لنمحو تلك العلاقة العُدوانيّة ، بل إنبرت في شكل هيمنة إمبريالية تتخطّى حدود البلدان والحكومات لتخضعها إلى النُّظم النّقدية والإعلاميّة والسّياسيّة والعسكرية الدّوليّة التي تُمسك بناصيتها بلدانُ العالم الاوروبي والامريكي الشّمالي بالخصوص فنسعى إلى المحافظة على إمتيازاتها المجحفة وإلى ضمان اتصال تبعيّة البلدان الاخرى لها في جميع المجالات مانعةً إنجاس أي نَفَسٍ تحرُّريّ فعليّ في "البلدان المَوَلّى عليها".
وليس الاستعمار الاستيطاني العنصري الذي يجسّده الكيان الصهيوني منذ نهاية الحرب الكونية الثانية إلّا صورةً قصوى من صُوَر العُدوانية التي يمارسها هذا "الغرب" الإستعماري ضد العرب.

ولقد صاحبت أشكال هذه العدوانيّة العسكريّة والسياسيّة والاقتصادية أنواعٌ من العُدْوانيّة الحضاريّة والثقافيّة تمثّلتْ خاصّةً في توجّه أغلب المدارس الاستشراقية إلى إخضاع التّراث الثقافي العربيّ الإسلامي إلى ضروب من الأذواق المعرفيّة سعت في أغلبها إلى الإنقاص من شأن إسهام أصحابه في بناء الحضارة الإنسانيّة وإلى قراءته قراءةً تقرّ الوضع القائم وتبرّرُ غلبةَ الغرب "العقلاني" على الشرق "الرّوحاني" إلى درجة أنّ أحد المفكّرين الإنقليز ذهب إلى " أن رفًّا واحدًا من مكتبة أوروبيّة جيّدةٍ يُعادِل كلّ التراث الوطنيّ للهند والجزيرة العربية" (62). كما تجلّت هذه العدوانية في الشكل الغالب على تعامل "الغرب" مع نتاجات العرب الفنّية إذ ذهب المهتمّون منهم بها في أغلبهم إلى بيان قصورها بالقياس مع فنون التّعبير الغربيّة التي تجلّت في شكل قرائن للتقدّم ومظاهر للتطوّر والعقلانيّة وبدت الفنون العربيّة أشكالًا غير مكتملة أو أجناسًا من التعبير مجهضة (63) بالقياس إلى فنون الغرب فكذلك كانت نظرة أغلب المستشرقين إلى فنّ المقامة مثلًا إذْ لم تؤخذ باعتبارها جنسًا من الكتابة تحدّدُ مقوّماته بالنّظر في مكوّناته الذّاتية وإنّما نُظر إلى المقامة باعتبارها "مسرحًا مُجْهَضًا" وكذلك كان أمرُهم مع فنون الرّسم والتزويق العربية والإسلامية

62 — "ووِرسلي بيتر" ، العالم الثالث ، ترجمة "حسام الخطيب" وزارة الثقافة دمشق 1964 . ذكره سيد ياسين (في المرجع السابق) ص (71 — 72) .
63 — "عبد الله العروي" "الايديولوجيا العربية المعاصرة" (في نسختها الفرنسية) ص (195 — 196) .

فبالرغم عمّا بيّن بعض المستشرقين المتأخرين (64)، الذين كلفوا بدراسة الزخارف والمنمنمات العربية والإسلامية، من سمات تميّز الفنّ التشكيلي العربيّ والإسلامي تمييزًا، وبالرغم عن وصول بعضهم إلى حدّ إعتبار الفنون التشكيليّة الغربيّة المعاصرة في صورتها الأسمى المتمثلة في الفنّ التجريديّ لا تكاد ترقى إلى ما حققته النظرة التشكيليّة الإسلامية من إبداعات، بالرّغم عن هذه الخطوة التي تبنّتها جماليّات الفن الإسلامي عند هذا الرهط من المستشرقين الأوروبيّين (65)، فإنّ النّظرة السّائدة في خطاب الأوروبيّين لفنون العرب والمسلمين هي إستنقاصيّة، إذ يذهب أغلب منظّريهم ومؤرّخي الفنون عندهم، على إمتداد قرن، إلى إعتبار أنّ النتاجات الفنّية العربيّة والإسلامية صورًا دونية بالنّظر إلى الفنون التشكيليّة الغربية بل ذهبوا إلى إعتبار

---

64 - يمكن أن نذكر من بين هؤلاء "ألكسندر بابادوبولو" صاحب كتاب "الإسلام والفن الإسلامي" المنشور في باريس 1976:
A.Papadopolo, l'Islam et l'art musulman, Mazenod, Paris 1976.
ولقد عمد "علي اللواتي" إلى ترجمة التلخيص الذي أعدّه هذا الكاتب للرسالة الجامعية الضخمة التي ناقشها سنة 1974 والموسومة بـ"جمالية الفن الإسلامي: الرسم". وأطلق المترجم على هذا الملخّص عنوان "جماليّة الرسم الإسلامي" نشر وتوزيع م. ع. عبد الله تونس 1979. وتتجلّى قيمة هذا الكتاب، بشكل خاصّ، في سعي صاحبه إلى الوقوف على المنطق الداخليّ الذي يحتكم الفنون التشكيليّة الإسلامية وخاصّة منها المنمنمات.

65 - إلى جانب "أ. بابادوبولو" المذكور يمكن أن نذكر "أرنست دو لوري" " E. DE Lorey " الذي لم يكتف بالإقرار بأهمية الفن التشكيلي الإسلامي بل ذهب إلى "أن بيكاسو "Picasso" نفسه ليس أكثر من فنّان يتبنّى كلّ تعاليم الفنّ العربي الإسلامي" أنظر: "جمالية الفن العربيّ الإسلامي" لـ د. عفيف بهنسي " عالم المعرفة الكويت، سنة 1979 ص: (17) وما بعدها.

عدم احترام قوانين المنظور (65) دليلًا على تخلّف الذهن العربي والاسلامي وعجزه، ولا تكاد تتجاوز ناتجات هذا الحقل في أحسن الأحوال – انطلاقا من هذه الرؤية – مرتبة الناتجات العجيبة الغريبة التي تتماهى في النهاية مع صورة الشرق العجيب التي خلقها خيال الغرب نفسه (66) وغالبا ما يكون الانطلاق في هذه الأحكام من اعتبار كلّ ما يُنتَج في عالم الغرب الأوروبي ذا سمة كونيّة على أساسه تُقوَّم ناتجات شعوب العالم الأخرى العتيقة ورؤاهم الفكريّة. بل تُسمّى نماذج مكتملة يحتّم على الآخرين احتذاؤها اذا ما راموا الخروج من حالات "التوحّش" و"التخلّف" (67) وبذلك "عمّقت الاعتراضات النظريّة – على حدّ تعبير "أنور عبد الملك" – الارتباك المفتوح بين الفكر والسلاح وبين الثقافة والسياسة" (68)

---

65 – المقصود "بالمنظور" ما يعبّر عنه في اللغة الفرنسية (**La perspective**) واحترام قوانين المنظور يعني أن نرسم الأشياء على مساحة مسطّحة بشكل تبدو فيها هذه الأشياء متطابقة مع صورتها في الفضاء الثلاثي عندما ينظر لها الناظر من نقطة محدّدة. وذلك سعيا الى محاكاة الطبيعة.

66 – يتجلّى هذا الأمر – مثلا – في الحظوة الخاصة التي لقيتها "ألف ليلة وليلة" عند المثقفين والكتّاب الغربيين سواء إثباتا لنصوصها أو استلهاما لها في إبداعاتهم الفنيّة أو تعريفا بها ترجمة وتمحيصا (أنظر تأكيدا لهذا الأمر، على سبيل المثال لا الحصر، دراسة د. محسن جاسم الموسوي الموسومة بـ"الوقوع في دائرة السحر، ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي الانقليزي (1704 – 1911)" وزارة الثقافة بغداد – 1981) بل يكاد ينحصر ذلك الأدب العربي الاسلامي في المعرفة الغربيّة في هذا الأثر دون غيره، فلم يذكر أصحاب "معجم الشخصيات في كلّ الأزمان والبلدان" من شخصيات الآثار الروائية والقصصية غير شخصيات "ألف ليلة وليلة" أو كادوا، أنظر:
Laffont-Bompiani, Dictionnaire des personnages de tous: les temps et de tous les pays, Bouquin, Robert LAFFONT Paris 1960.

67 – وكثيرا ما قُدِّم المسرح باعتباره علامة من علامات التقدّم ومظهرا من مظاهر المعاصرة والحداثة من دونه لا يكاد ينخرط العرب وثقافتهم في العصر، ولم يعبّر عن هذا الروّاد فحسب ولا الرحّالة العرب وإنما تكاد تستمرّ هذه الرؤية عند أغلب الدارسين لهذا الفن على اختلاف مواطنهم (سنفصّل القول في الأمر في الفصل المقبل).

68 – "أنور عبد الملك"، الثقافة العربية في عالم متغيّر، (نصّ مرقون) أنجزه الكاتب بطلب من منظمة اليونسكو (اللجنة الاستشارية للثقافة العربية) بباريس في أوت 1977 ويحمل هذا الرقم: (CC-77/conf.504 /Col.9).

ومن بين المعاني التي دلت عليها الأصالة المعنى الناجم عن النظر الى الغرب باعتباره "كتلة صمّاء" ومتجانسة على الأقل في تعارضه مع الاسلام وعدائه له بشكل لا يمكن معه تصوّر أي سبب يمكن أن يصل بينهما . يقول "أبو الأعلى المودودي" (1903-1979) "أن الاسلام والحضارة الغربية سفينتان تجريان في جهتين متعاكستين ، فمَن ركب إحداهما هجر الأخرى ، ومن أبَى إلّا أن يركبهما في الوقت الواحد فاتتاه معًا وانشق بينهما نصفين ..." (74) وبيّن أن التناقض بين الغرب والعالم الاسلامي مختزَل حسب هذه النظرة في الوجهة الدينية لا غير . ولذلك تنبني الأصالة في شكلها الايديولوجي دعوة الى العودة الى الاسلام في صفائه الأول ورفضا لكل منجزات الغرب من غير تمييز بين ما هو علميّ وتكنولوجي وبين ما هو وجداني وديني ... وهذه النظرة السلفية هي نظرة متأخرة في الزمن نسبيّا رغم تعلّقها "بالطابع الصليبي "العدوانيّة الغرب التي تعود إلى قرون مضت وولّت فلا نولي مظاهر الغرب الأخرى أدنى أهمّية ولا تفسّر التناقض معه بغير التناقض الديني ولعلّها وردت ردًّا ونقضا لموقف السلفيين الأوائل الذين وإن أولوا البعد الديني أهمّية بالغة للمحافظة على الهويّة من غزو الغرب فإنهم لم يُنكروا مظاهر الغرب الايجابية فتجلّت الأصالة في عرفهم متمثّلة في العودة الى السلف الصالح والاقتداء بدولة الاسلام الأولى في صفائها مع محاولة تطعيمها بتلك الايجابيات وفي تحديد مقولاتها بشكل تتصوّر فيه غير متناقضة مع إنجازات الغرب الايجابيّة والاجتهاد في تأويل ما يقف من الأحكام دون تحقيق إنجازات الغرب في مستوى التنظيمات والعلوم الصحيحة والتكنولوجيا وبعض أشكال التعبير الفنّي

---

74 – "أبو الأعلى المودودي" ، نحن والغرب ، دار الفكر (د.ت) ص 22.

مع حرصٍ على رفض أشكال السلوك الأخلاقي والديني وخاصة منها ما يتعلّق بالمرأة مثلا (75) ويتجلّى هذا المسلك في فتاوى الشيخ "محمّد عبده" مثلا (76) فتتصوّر الأصالة بناء على ذلك ـ مزدوجة بالمعاصرة ، اذ بينما تضمن الأصالة المحافظة على الهويّة الخاصّة المتمثّلة في "روحانيّة" الشرق الاسلامي واستقامة أخلاق أهله وحسن سلوكهم تكون "المعاصرة" من خلال التوّجه إلى الغرب والسّعي الى استعارة ما هو إيجابيّ في حضارته من آلإنجازات العلميّة والفنّية والتنظيميّة. ويكاد يسير على نفس السبيل "كلّ المثقفين الليبراليّين ذوي الانتماء الاسلامي دينا أو معتقدا "من أمثال "لطفي السيد"، و"طه حسين" ، و"قاسم أمين" الذين دعوا الى "ضرورة نقل مكتسبات الحضارة الغربية من أجل تقدّم ونهضة الشرق" (77) فتتماهى الأصالة من هذا المنطلق مع التوّجه الاصلاحي الذي ساد النشاط الفكريّ العربيّ حتّى نهاية النصف الاول من هذا القرن ـ على رأي "محمّد أركون" ـ وسعى إلى تحقيق مشروع أساسيّ أوحد تمثّل في صيانة "أصالة" المجتمع العربي آلإسلامي وتمكينه في ذات الآن من طاقة حيّة تسمح له بإحتلال مكانة بين الأمم العصرية "فآعتمد في ذلك لغتين ومنهجين ، لغة ومنهجا عصريّين ولغة ومنهجا محافظين وتقليديين" (78) وإلى جانب هذه المواقف السّاعية الى تحقيق نوع من آلتوفيق بين المحافظة على الهوية العربية الاسلامية وبين إكتساب ما يقتضيه

75 ـ "كمال عبد اللطيف" ، "سلامة موسى" واشكالية النهضة ص :(60)وما بعدها
76 ـ يقول فيها "عثمان أمين" : "أشهر فتاوي الاستاذ الامام ثلاث: الاولى تبيح للمسلمين إدّخار أموالهم وأخذ الفوائد والثانية تبيح لهم أن يأكلوا ذبائح غير المسلمين والثالثة تبيح لهم أن يتزيّوا بزيّ غير زيّهم التقليدي" انظر : كتاب "عثمان أمين" ، رائد الفكر المصري : "محمّد عبده ط2ـ1965 مطبعة الانجلو المصرية ص(51 ، انظر كذلك "كمال عبد اللطيف" "سلامة موسى واشكالية النهضة ص(66).
77 ـ "كمال عبد اللطيف" ، المرجع السابق الذكر ص(153 و 154) .
78 ـ Mohamed Arkoun, La Pensée Arabe Q.sq.n°, 915, P.U.F.Paris 1975 P:(97).

روح العصر من أسباب ووسائل تضمن الحياة فيه ، تجلى موقف آخر يُولي تحقيق التقدّم العلمي والتكنولوجي الأهمية الأساسية للخلاص من وضعية التخلّف فيتصوّر الغرب ومنجزاته في صورة نموذج المجتمع المرتجى تحقيقه ، فيجب نتيجة ذلك أن توجّه الأنظار والأعمال إليه ، وكل احتراز يقف ضد ضرورة محاكاة إنجازات الغرب وضد وجوب نسيان الماضي بكل ما فيه ، إنما هو سعي إلى شدّ العالم العربيّ (الشرق) إلى التأخر والتخلّف فتنبس الأصالة شكلا من معاداة التقدّم وضربًا من الرّدة ، يقول "سلامة موسى" أنا كافر بالشرق مؤمن بالغرب... لأني أعتقد أن لا رجاء لنا بالنجاح في العالم ، بل لا رجاء لنا بأن نعيش... إلّا إذا تملّصنا ممّا اكتسبناه من العادات الشرقيّة في نظام العائلة ، والنّظر للمرأة ، والنظر للأدب والنظر للصناعات والمعاش... "(79)

وتمجيد الغرب بهذا الشكل و إبراز ما حقّقه من تقدم علمي وتطوّر في ممارسة ضروب النشاطات البشرية انّما هو تعبير عن تقديم مهمّة درء التخلّف والتخلّص من كلّ مظاهره على كل المهام الأخرى التي تقف أمام المجتمع العربيّ.

وتنطلق في ذلك من إبراز ما حقّقه الغرب باعتباره حصيلة جهود الفكر البشريّ والنموذج الذي ستسير نحوه كل المجتمعات الأخرى ، ويعتمد أصحاب هذا الرأي في ما يذهبون إليه على مقولة وحدة التاريخ الانساني ووحدة العقل البشري والمعارف الانسانية وهو ما أدى إلى الاحتراز من هذه الثنائية المفهومية " شرق وغرب" التي أكّدها كثير من

---

79 ـ "سلامة موسى" ، اليوم والغد ، ط 1 ، المطبعة العصرية ، سنة 1927 ، أنظر ص (256).

المفكرين الغربيين والشرقيين على السواء(80) فيذ هب "سلامة موسى" الى "أن لفظتي "شرق وغرب" لا تعنيان شيئا واضحا ، وإنما نعنيان غرضا ونية واضحين . . . هما خدمة المبادئ الاستعمارية عند الغربيين والمبادئ الرجعية عند الشرقيين . . ."(81) . فيتجلى تمييزه بين غربين : غرب حائز العلوم والتكنولوجيا وواضع مبادئ العدالة والحرية والديمقراطية والاشتراكية وبين غرب الاستعمار والاستغلال فلا ينفي "سلامة موسى" بذلك عدوانية الغرب لكنه لا يراها ناشئة عنه باعتباره غربا فحسب وإنما باعتباره غربا استعماريا ولا سبيل إلى مواجهة هذا الاستعمار بغير إستيعاب حضارة هذا الغرب نفسه دون أي احتراز(82)

فتصبح الاصالة بمفهومها المعبر عنه من خلال موقف السلفيين الجدد أو السلفيين الاوائل في رأيه تتلاقى موضوعيا مع غاية المستعمرين المستغلين من الغرب رغم ما يبدو من اختلاف وتناقض بين الطرفين ، يقول "سلامة موسى" : "ان جميع المستعمرين من الأوروبيين يرون من مصلحتهم بقاء الشرق

---

80 ـ ينقل "كمال عبد اللطيف" ما نشرته المجلة الجديدة في شهر مايو 1930 تعليقا حول "مناظرة الشرق والغرب" التي دارت بين العقاد وسلامة موسى بالجامعة المصرية إنطلاقا من بيت كيلنج الشعري "الشرق شرق والغرب غرب ، ولن يلتقي الاثنان (هكذا)،فبينما ذهب" عباس محمود العقاد "إلى موافقة فحوى هذا البيت فحصل على 228 صوتا ، عارضة "سلامة موسى" وأبرز سمته العنصرية ولم يحصل إلّا على 132 صوتا. أنظر المرجع المذكور/ص(156 ـ 157).

81 ـ "سلامة موسى" ، إنتصارات إنسان . مؤسسة الخانجي بمصر 1960 ص(25). . .

82 ـ وعلى نفس السبيل يسير "طه حسين" في كتابه "مستقبل الثقافة المصرية" الصادر سنة 1938 فيقول مثلا : "علينا أن نصبح أوروبيين في كل شيء قابلين ما في ذلك من حسنات وسيئات . . . علينا أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم لنكون لهم أندادا ولنكون لهم شركاء في الحضارة ، خيرها وشرها ، حلوها ومرها ، وما يحب منها وما يكره ، وما يحمد فيها وما يعاب . . . أنظر "ألبرت حوراني" ، الفكر العربي في عصر النهضة (سبق التعريف به) ص(393) بالخصوص .

شرقيا حتى يمكن استغلاله ، لأن هذا الاستغلال يقطع إذا عمدت الامم الشرقية الى وسائل الحضارة الغربية . فلا يصح أن نقول ان هذا شرق ، وهذا غرب ، ولا صلح بينهما ولا تلاق ولا وفاق ، إنما يجب أن نقول أن هؤلاء من البشر . . . يجب أن يتلاقوا في الثقافة والحضارة ، ثقافة العلم ، وحضارة الصناعة "(83) ولقد كان لهذا السعي إلى التمييز بين صورة الغرب الاستعماري والغرب بصفة عامة أثره الواضح على مفهوم الاصالة إذ أصبح أغلب المفكرين العرب يلحون على عدم النظر إلى الغرب باعتباره كتلة منسجمة تقبل برمتها أو ترفض ، خاصة بعد أن حصلت في العالم الغربي أشكال من التغيير تجلت بوضوح في الثورة الروسية (سنة 1917) التي طرحت رؤى أخرى للعالم وللانسان وعرضت أشكالا من التضامن من شأنها أن تقوض أسس العالم الأوروبي الغربي الرأسمالي فأصبح الغرب ليس متعددا فقط وانما متناقضا تناقضا صريحا ومتصارعا صراعا فعليا . والمطالع للصحف العربية والمصرية منها بالاخص في السنوات الخمسين التي شهدت استقلال بعض البلدان العربية وقيام حكم وطني في مصر أمم القنال وأنجز كثيرا من الاصلاحات الاجتماعية يلاحظ حضور شاغل البناء الوطني في مقالات المفكرين العرب الذين سعوا إلى التوجيه إلى ما يعتبرونه الطريق الاسلم لتحقيق الاستقلال الفعلي وبناء الدولة العصرية في مختلف مجالاتها

---

83 ــ "سلامة موسى" ، إنتصارات إنسان (سبق ذكره) ص(30 ــ 31) .

فلم تعد الأصالة تطرح في خطاب هؤلاء المفكرين باعتبارها معاداة للأجنبيّ بقدر ما أصبحت تطرح باعتبارها نستطيع تحقيقه من هذه الأهداف والعمليات. يقول "أنور عبد الملك" في مقال نشره في احدى المجلات [84] سنة 1956 :
"انّها دعوة وطنية بمعنى الكلمة ... [تتلخّص] أهدافها في تخليص الفكر المصري والوجدان المصري من كلّ المؤثرات الاستعمارية وليس "الغربية" أو "الأجنبية" ... انّها دعوة تقدّم بمعنى الكلمة ... لا تميّز بين ما هو مصري وبين ما هو أجنبيّ، ولكن بين ما هو مصري شعبي وبين ما هو إستعماري ..." [85] فأصبح ضروريّا ـ بناء على هذه النظرة ـ التمييز بين مكوّنات الفكر العربي المختلفة وعدم التعامل معه باعتباره "كتلة" صمّاء ... [إذ هو] ... مدارس واتجاهات وتصوّرات ومناهج تعبّر عن مواقف ومواقع إجتماعية مختلفة، بل متصارعة [فيتحتم] أن نفرّق بين فكر نناهضه ونحاربه وهو الفكر الاستعماري الرجعي وفكر آخر علميّ تقدّميّ نستوعبه ونحسن تطبيقه تطبيقا خلّاقا على واقعنا [86] ومن خلال كلّ ما سبق نلاحظ العلاقة الوطيدة بين دلالات مفهوم الأصالة والتأصيل وصور الغرب في أذهان المفكّرين العرب بناء

---

84 ـ مجلّة الهدف ديسمبر 1956 ص: (43 ـ 47)، أعاد نشره في كتابه "دراسات في الثقافة الوطنية ص(94 ـ 104) تحت عنوان "جيلان في المثقفين" في إطار الباب الذي عقده لمسألة الثقافة الوطنية تحت عنوان : من قضايا البناء الثقافي ص(94 ـ 205).
85 ـ المرجع السابق ص(98 ـ 99).
86 ـ " محمود أمين العالم "، تعقيب على " أنور عبد الملك" ص(44) "الآداب (البيروتية) سنة 22، ماي 1974 ـ ص: (41) وما بعدها.

على وعيهم بأشكال العلاقات التي ربطت وتربط العرب وحضارتهم بالغرب ، وتفاعل ملامح التطوّرات التاريخية في هذه العلاقة والتغيّرات الحاصلة في بناء المجتمعات العربية والأوروبية على حدّ السواء ، ولعلّ ذلك كان وراء الاختلاف بل والتناقض في دلالات هذا المفهوم ، وكان من أسباب إهتمام رجال الفكر العرب من بين علماء الاجتماع بهذا المفهوم إهتمامًا خاصًّا وإفرادهم أبحاثا عديدةً لتدقيق معانيه . بل إنّ منهم من ذهب إلى تنزيل حصيلة أبحاثه ودراساته بأكملها في بوتقة تحليل هذه الظاهرة وتدقيقها (87) وهو ما يؤكّد مكانة هذا المفهوم من الخطاب الفكري العربي وتعقيد دلالاته في آن . بل تكاد تجلّي أهمّ مظاهر النزاعات الفكريّة في إختلاف الدّلالات التي تُعطى له فتكاد تمثّل وراء كلّ دلالة من دلالات هذا المفهوم منظومة فكرية متكاملة . وهذا ما يفسّر الجدال الذي كثيرًا ما يحصل حول جدوى إستعمال هذا المفهوم والاختيارات التي تصاحبه ، فقليلا ما نردُ عبارة أصالة أو تأصيل دون أن تصحب بصفة تسمها أو تدقيق يبيّنها . بل أضحى الناس يتكلّمون عن "أصالة" حقيقيّة في مقابل أخرى مزيّفة (بفتح الياء وجرّها)

---

87 — عبّر " أنور عبد الملك" عن الأمر أكثر من مرّة في كتاباته ، بل إنه ذهب الى إيراد قائمة أعماله المنجزة بين 1962 و 1975 — أبحاثًا ومقالاتٍ ومداخلات — بآعتبارها تندرج في نطاق " جهده الفكريّ منذ جيل لبيان" معاني مفهومَيْ الأصالة والخصوصية ، انظر مقاله باللّغة الفرنسية :
A. ABDELMALEK, le Concept de spécificité: positions. in Spécificité et théorie Sociale Colloque de l' A I S L F, editions Anthropos. 1975 pp: (11-12).

أو يعمدون إلى التوسّل بمصطلحات أخرى في تعبيرهم عن مفهوم الأصالة دون التخلّي عنه نهائيا في أغلب الأحيان وإن أعلنوا عن ذلك. فذهب بعضهم إلى اعتماد (88) مفهوم الخصوصيّة (89) وآخرون " الهويّة" (90) أو الشخصيّة القوميّة (91) باعتبارها مفاهيم أدقّ وأسلم وإن كانت تتطابق في ما بينها حينا وتتنافر حينا آخر. لكنها تمثّل في أغلب الأحيان السّبيل إلى إجتناب ما يوحي فيه مفهوم الأصالة بدلالته السائدة من فخاخ في مصدر احترازات المفكّرين العرب وخاصّة منهم غطاء الاجتماع الماهضين للفكر السلفي المنكفيء للماضي والمعادين للفكر المغرب المنبتّ والمتشبّعون بمناهج علم الاجتماع المختلفة والمطّلعون على مدارس العلوم الانسانية الأخرى.

2 ـ 2 ـ 2 ـ 2 **الأصالة/الخصوصيّة :**

وأهمّ ما يرفضه الكثير من هؤلاء في " الأصالة" هو ما يحويه هذا المفهوم من تقابل ضمنيّ مع كلّ ما هو عصري وحتّى بحكم ارتباطه بفكرة الأصول والجذور وميله عن كلّ

---

88 ـ أنظر نصوص : " أنور عبد الملك" مقال " الأصالة والخصوصية خاصّة ، والعربي في ثقافتنا في ضوء التاريخ" .

89 ـ استعملها بالخصوص " أنور عبد الملك" في كثير من المقالات المكتوبة باللّغة العربية أو الفرنسية ، أنظر على سبيل المثال : "الخصوصية والأصالة" المنشور مجلة "الآداب" (البيروتية) سنة 22 ، ماي 1974 ـ ص(41) وما بعدها .

90 ـ أستعملت من طرف المفكّرين العرب في كثير من الندوات والمقالات .

91 ـ مفهوم ورد كذلك في نصوص علماء الاجتماع (أنظر السيد ياسين في " الشخصيّة العربية" مثلا وكذلك " د . نادية سالم" في "الشخصيّة القومية بين الدراسات الوصفية والدراسات التجريبيّة" أنظر " الذاتية العربية بين الوحدة والتنوّع" نشر CERES تونس 1971 .

جديد ومستحدث. الأمر الذي يجعل تحديد
قيمة الأشياء رهين مصدرها ومدى
رسوخها في الماضي لا محتواها الفعلي ومدى فاعليتها . (92)
وهذه الرؤية هي التي أدت في رأي " أنور عبد الملك " — " بالمستشرقين
ومن حولهم ذلك الحشد الهزيل من العملاء الحضاريين العرب
إلى اعتماد مفهوم "الأصالة" من منظور يعتبرها " أقرب ما تكون
إلى متحف للمخلفات والرواسب ، فكل ما هو متخلف وصالح لوقف
التقدم ، والذي تتكون منه العملية الأسطورية على وجه التدقيق ،
يطلق عليه أنه أصيل وتسلط عليه الأضواء ، وينكب عليه الدارسون
والمنظرون باسم المحافظة على الشخصية القومية ..." (93)

وهذا التقابل بين الأصيل والعصري حسب هذا المنظار
يوضح في رأي هؤلاء المقولة التي تذهب إلى اعتبار عملية
التطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي رهينة اقتفاء آثار نمط
وحيد هو نمط تكون المجتمعات الغربية المتقدمة وتطورها
فيصبح تقليد الغرب هو السبيل الأوحد إلى تحقيق العصرية
وهي نظرة تتجلى فيها بوضوح ما درج الناس على تسميته "بالمركزية
الأوروبية" التي ميزت الفكر الاجتماعي والفلسفي الحديث
الناشئة مفاهيمه ونظرياته في الفترة الفاصلة بين القرنين
الـ 15 والـ 20، مكرسة " الرصيد الفكري ... لمرحلة هيمنة

92 — أنظر ص (19) من مقال " عبد الملك " : Le concept de spécificité السالف الذكر.
93 — " أنور عبد الملك " الأصالة والخصوصية" الآداب" (البيروتية)
(سبق التعريف به) .

العرب". (94)

فلئن أقرّت الأصالة بمفهومها السلفي السائد مبدأ الاختلاف عن الآخر وتميّز الذات العربية الإسلاميّة — وهو أمرٌ يكاد يُقرّه أغلب هؤلاء المفكّرين ، فإنّ ذلك لم ينفِ التعارض الشديد بين الطّرفين في تحديد مجال الاختلاف وحقيقة تميّز الذات المتجسّد عند السلفيّين والمفكّرين المثاليين في صورة مُعطى مجرّد لا ارتباط له بعوالم النّاس ، ثابت لا يخضع إلى تطوّر وتغيّر على عكس أحوال هؤلاء الناس الأمرُ الذي جعل بعض هؤلاء المفكّرين من بين علماء الاجتماع العرب المعاصرين يرون تلاؤمًا بين مثل هذه الرؤية وبين رؤى علماء الاجتماع والانتولوجيا الأوروبيّين الغربيّين الذين تتّسم رؤى أغلبهم بتوجّهات مثاليّة لا تخلو من عنصريّة ، فلقد ذهب "ماكس فيبير" (95) في رأي " أنور عبد الملك" مثلاً إلى الإقرار بظاهرة التمايز بين الشعوب إذ اعتبر العالم مكوّنًا " من وحدات قوميّة ومناطق ثقافيّة وبيئات حضاريّة متمايزة . . . " ولكنّه فسّر الأمرُ " بأن كلّ قوميّة تتشكّل حول نمط مثاليّ (idéal typus) لم يتشكّل وبالتّالي لا يمكن إعادة تشكيله وفقًا للتطوّر التاريخي المميّز لمجتمعات قوميّة بشريّة متميّزة" (96) وكثيرا ما يتولّد عن مثل هذه الرؤى — في رأي السيد يسين (97) — تصوّرات

94 — المرجع السابق .

95 — ماكس فيبير M. Weber (1864 — 1920) . عُرف باعتماد العوامل الروحيّة لتفسير الظواهر الاقتصاديّة . ولقد ذهب إلى اعتبار خصوصيّة الغرب تكمن في عقليّة يتميّز بها عن العالم الشرقي . . (انظر ط . لبيب . سوسيولوجيّة الثقافة ص 27 / 29) .

96 — " أنور عبد الملك" ، العصريّة والأصالة "الآداب" (اللبنانيّة) ماي 1974 ص 42

97 — " سيّد ياسين" ، الشخصيّة العربيّة .

"للشخصية القومية" غالبا ما تكون خاضعة الى أفكار نمطية ... أو قوالب جامدة"(98) تحدد فكر الانسان في هذا المجال فتجعله يتبع طريقا معكوسا في بحثه إذ عوض "أن يرى الاشياء أولا ثم يعرفها، فهو "يعرفها "قبل" أن يراها"(99) وبيّن ما في هذا المسلك من أفكار مسبقة تشوه المعرفة وتفسد الرأي. ثم إنه بحكم تفرع دراسة الشخصية القومية عن علم الانثروبولوجيا فإنه كثيرًا ما كانت توجه مثل هذه الدراسات خصيصا إلى المجتمعات "الاخرى" أي غير الغربية دون سواها باعتبارها مجتمعات "غريبة" تثير فضول الانسان الغربي فتبعث فيه أشكال التعجب، فيصبح الكلام عن الاصالة إنما هو الكلام عما يخرج عن القاعدة المتمثلة بطبيعة الحال، في المجتمعات الغربية والامريكية الشمالية وكأنهما تمثل كلًا منسجمًا، ومن هذه الوجهة يلتقي مفهوم الاصالة مع توجه هذه النظرة العنصري المتعالي أو الابوي في أحسن الاحوال رغم ما يبدو من تناقض بين الشقين. فأصبح من الضروري لمن يرفض مثل هذه المنطلقات من المفكرين ان يربطوا مفهوم الاصالة بمعان ورؤى تحرره من الانكفاء إلى الماضي من ناحية فتنزع عنه من ثمة طابع المتحفية والمنظور السياحي الاستنقاصي وتضمن دلالة التميز في غير انعزال عن العالم ولا ذوبان تحت وطأة المجتمعات المهيمنة. ويبدو أنهم وجدوا ضالتهم في مفهوم "الخصوصية" الذي ينطلق من إعتبار أن لكل مجموعة بشرية حصل بين أفرادها قدر من التآلف والاستمرار، سمات وصفات تميزها عن المجموعات الاخرى وتفردها بخصوصيتها(100) لا مجال

---

98 ــ المرجع السابق .

99 ــ Eysenck H.J, Uses and Abuses of Psychology. London Penguin Books, 1953. [illegible] ذكره سيد ياسين "في كتابه السابق الذكر ص(41).

100 ــ مقال "أنور عبد الملك "السابق الذكر : "Le concept de spécificité" ص(16) منه بالخصوص .

– من هذا المنطلق – إلى تصوّر مجتمع كونيّ السمات لا خصوصية له إذ "لا يعتبر المجتمع مجتمعا ولا الأمّة أمّة ما لم تتشكّل خصوصيّتها" (101) ثمّ ان هذه الخصوصيّة ليست معطى مجرّدا سابقا في نشأته لمن ينسب إليهم وليست خارجة عن طوْل التعريف والحَدّ. بل إن مقوّماتها مرتبطة بمكوّنات المجتمعات التي تنسب إليها وهي بحكم سمتها تلك خاضعة لما تخضع له تلك المجتمعات من تحوّلات وتفاعلات.

فأضحى ربط مفهوم الأصالة بمفهوم الخصوصية طريقة لتحرير الباحثين والمفكّرين العرب ذوي التوجّهات التقدّميّة من مقولات "المركزية الأوروبية" والمقولات المرتبطة بها مباشرة أو بشكل غير مباشر، إذ أصبحت الأصالة من منطلق الخصوصيّة أمرا إنسانيا يرتبط بتكوّن المجموعات البشرية وبعلاقتها الجدليّة بعمقها التاريخي من ناحية وبواقعها الرّاهن من ناحية ثانية في تفاعل مطّرد مع المحيط الاجتماعي والثقافي الدّاخلي والخارجيّ ومع الإطار الإيكولوجي والجغرافي. (102)

وبيّن أن مفهوم الخصوصية الذي ارتبطت به الأصالة عند علماء الاجتماع العرب المشار إليهم انما هو وليد تطوّر الوعي الحاصل في النظرة إلى الذات وإلى الآخرين، وهو في الآن نفسه نتيجة لتطوّر الدراسات الاجتماعية والثقافية المستفيدة من تقدّم مناهج البحث في مجال العلوم الانسانية، المواكبة لتطوّر العلاقات بين الأمم والشعوب ولبروز الوعي القوميّ وحركات التحرّر في سائر أصقاع العالم وافتضاح أمر الكثير من مظاهر الهيمنة الغربيّة وخاصّة منها منطلقات النظريات العنصرية ومظاهرها، فارتبطت الخصوصيّة ببروز الثقافات القوميّة لا باعتبارها ثقافات من الدرجة الثانية لأنها لا تشبه الثقافات المهيمنة وإنّما باعتبارها ثقافات لا تقلّ قيمة عنها. وإن اختلافها ذلك إنّما هو مورد ثراء للثقافة

101 – المرجع السابق.

102 – انظر مثلا المرجع السابق.

الإنسانية . ولم تكن الثقافات القوميّة خاصة بالشعوب المستعمرة والمولّى عليها في إفريقيا وآسيا فحسب وإنما كانت شاغلا من شواغل الاقليات الثقافية في الدّول والمجتمعات الغربية نفسها (103) . ولعلّ أهمّ ما ينادي به الدّاعون لهذه الثقافات القومية إنما هو إعادة الاعتبار إلى ثقافاتهم وابرازها بشكل بعيد عن الطمس والاستنقاص . ومهما كان إختلاف منطلقات متبنّي هذه الدعوة فإنّ هذه الثقافة القوميّة المنشودة لم تعد هدفا من أهداف حركات التحرّر من الاستعمار والتبعية فحسب وإنّما أصبحت في ذات الآن وسيلة دافعة إلى هذا التحرّر ومجنّدة لطاقات جموع الناس من أجله . فينضاف إلى الأصالة - نتيجة ارتباطها بمعنى الخصوصية - بعد "تقدّمي آخر" (104) إذ تتماهى مع حركات التحرّر السياسية والاجتماعية باعتبارها تتطلّع إلى إنجاز ثقافة وطنية محرّرة وفاعلة ، وتنزوي إلى التصدّي لتيّار المثاقفة (104') الجاري الذي كثيرًا ما تجلّى في صورة الأمر الواقع الذي لا سبيل إلى وضعه موضع السؤال فضلا عن درئه وايقافه .

---

103 - يمكن أن نذكر الحركات السياسية الثقافية التي وصل البعض منها الى الكفاح المسلح قصد الخروج عن نفوذ الدولة "المهيمنة" : "الباسك" باسبانيا وفرنسا ، "الكورسيكيون" و"البروتونون" وغيرهم بفرنسا والايرلنديون بالنسبة للمملكة البريطانية . . .

104 - يقول "حسين مروة" معلّقا على الأصالة بمفهوم الاكتفاء إلى تراث الماضي ومبرّرا الالتجاء إليها في ذات الآن : "كانت الرجعة إلى التراث حركة بدائية رجعية بأسلوبها، تقدّمية بدوافعها كتعبير عن التحفّز القومي لمواجهة التحدّيات الاستعمارية القديمة (التركية) ثمّ الجديدة (الامبريالية الغربية)" ، أنظر كتابه "النزعات المادية في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة" الجزء : 1 ص : 8، الطبعة الرابعة عن دار الفارابي - بيروت 1981 .

104' - أنظر تعيين هذا الأمر بالنسبة إلى الممارسة المسرحية في الفصل الذي عقدناه لدواعي تأصيل المسرح العربي غير المعبّر عنها وخاصّة الفقره (4 - 3-1) من بحثنا هذا .

2 ـ 2 ـ 2 ـ 3 // الأصالة / الخصوصية والمثاقفة :

ولعلّ بروز مصطلح "مثاقفة" في لغة العرب ـ في حدّ ذاته ـ وتواتره في نصوص مفكّريهم ورجال ثقافتهم في السنوات الأخيرة علامة من علامات التحوّل في النظر إلى مسألة الأصالة والتأصيل فلا يكاد يَرِد مصطلح "المثاقفة" في غير نصوص من ربط "الأصالة" بمفهوم "الخصوصيّة" من رجال الثقافة والفكر العرب .

ولئن كان ما يوحي به مصطلح "مثاقفة" من معان ليس أمرا مستحدثا فَإنّ المصطلح في حدّ ذاته وبدلالته تلك جديدٌ على اللّغة العربيّة إذ لا نكاد نجد هذه اللفظة بمعناها المتعارف في النصوص القديمة ، فاللفظة ، على خضوع صيغتها للبناء الصرفي العربي (105) مستحدثة وتنتمي إلى تلك الّتي اعتمدت لتعريب مصطلحات ومفاهيم أعجميّة (106) إذ هي تعريب لمصطلح عرف رواجًا خاصّا في اللّغات اللاتينية في السّنوات الأخيرة وهو مصطلح " acculturation " الذي لا نكاد نجد له أثرا في معاجم

---

105 ـ مثاقفة مصدر من ثاقف يثاقف على وزن فاعل يفاعل مفاعلة .

106 ـ تكاد ترتبط معاني الجذر ثقف في "لسان العرب" بمعاني :
الحذق ، وسرعة التعلّم والتسوية والتقويم والعمل بالسيف ـ ووردت عبارة مثاقفة بآعتبارها مرتبطة بمعاني ثقُف وثقِف السابقة دون أيّ دلالة خاصّة تميّزها "ثقف الرجل ثقافة أي صار حاذقا خفيفا . . ، ومنه المثاقفة". ص(19) "والثّقاف والثّقافة : العمل بالسيف قال :
"وكأن لمع بروقها ، . . في الجوّ ، أسياف المثاقف" ص(20) لسان العرب ، المجلّد التاسع ، دار صادر ودار بيروت للنشر (د . ت) .
ولا نكاد نجد الكلمة ولا معانيها في المعاجم العربية الجديدة أنظر على سبيل المثال ص(71) من معجم "المنجد" للويس معلوف في ط 3 بيروت 1960 .

هذه اللّغات الاّ منذ سنوات معدودة (107) ولقد أستعمل هذا الملفوظ بادىء ذي بدء علماء الاجناس (108) ثمّ لاقى ازدهارا خاصّا عند المهتمين بسوسيولوجية الثقافة وأصبح متواترا تواترا بيّنا في أدبيّات "اليونسكو" على وجه الخصوص والملفوظ في صيغته اللاّتينية ملفوظ مركّب اذ هو يحتوي على الزائدة الافتتاحية (109) (ac) التي تفيد معنى (نحو) أو (في اتجاه) وعلى الجذر (Culture) الذي يفيد معنى (ثقافة) (110) فيعبّر بناء على ذلك عن "مجموعة الظواهر الناتجة عن تداخل الثقافات واختلاطها وعن العملية التي يتمّ عبرها نوع من التأثير المتبادل بين ثقافتين أو أكثر (111) بحكم ضرورة التعايش المستمرّ بين مجموعة بشرية تنتمي الى قوميّتين مختلفتين أو أكثر . ويتمّ الامر من خلال تداخل مستمرّ في مجالات الحياة

---

107 ــ لا يوجد مدخل " acculturation" مثلاً في معجم : Le G^d Larousse encyclopédique المنشور سنة 1960 ولكنّنا نجد هذا المدخل في السفر الاضافي من المعجم ذاته المنشور سنة 1969 . أنظر المعجم المذكور (لا ترقيم لصفحاته) .

108 ــ أنظر ص : (12) من مقال " acculturation " الوارد في : ــ
Dictionnaire- encyclopédique de psychologie, Nolert sillamy éditions, Bordas 1980, Volume: 1.

109 ــ Prefixe .

110 ــ acculturation ،معطيات الهامش قبل السّابق ذاتها .

111 ــ المرجع السّابق .

الاجتماعية المختلفة من لسان وأدوات وآلات وقيم أخلاقية وذوقية... (112)

ولئن كان ملفوظ "مثاقفة" هو الملفوظ الغالب على الاستعمال في ترجمة المفهوم المشار إليه في لغة الضاد فإنّه ليس الوحيد إذ من العرب من اقترح ترجمة أخرى لذات المفهوم مثل "التثاقف" أو "التكيّف الثقافي" (113) أو التطعيم الثقافي (114) أو الانثقاف (115) ويوحي ملفوظ "المثاقفة" و"التثاقف" في صيغتهما تلك بما توحي به الكلمة اللاتينية من معاني التبادل الذي يعني ضمنيا نوعا من التكافؤ (116) بين الثقافات "المتثاقفة"

---

112 ـ وغالبا ما تكون المجالات التقنية المتمثّلة في الأدوات والآلات هي الميدان الأول للاستعارة والاقتباس ثمّ يليها ما يتعلّق بالمجالات الاجتماعية المتمثّلة في أشكال الملكيّة مثلا وتأتي في مرحلة لاحقة المجالات الفكرية والروحية . (انظر مقال "acculturation" السابق الذكر).

113 ـ اعتمد هذين التعبيرين (التثاقف والتكيّف الثقافي) باعتبارهما مترادفين الدكتور "احسان محمّد الحسن" في ترجمته للمفهوم (acculturation) الوارد في "معجم علم الاجتماع" المحرّر من طرف "دينكن ميشل" والمنشور في لغته الانقليزية سنة 1967 ، أنظر (ص 13) من الطبعة الثانية لهذا المعجم في ترجمته العربية ، دار الطليعة بيروت 1986 .
اعتمد "تثاقف" كذلك "رضا بوكراع" في مقاله "إشكاليات القيم في المجتمع العربي" ، شؤون عربية ص (117) يوليو 1983 .

114 ـ اعتمد هذا التعبير "عصام زعيم" عند ترجمته نصا لأنور عبد الملك" كتبه بالفرنسية وسمه "بمدخل الى الفكر العربي" وورد معرّبا بين صفحتي (412) و (445) من كتابه "دراسات في الثقافة الوطنية" دار الطبعة بيروت ، ط I سنة 1967. قارن بين ص (431) من ذات هذا الكتاب وص (21) من كتاب "أنور عبد الملك الموسوم بـ :
La pensée politique arabe contemporaine, éditions du seuil (Paris 1970)

115 ـ أنظر "يوسف الصديق" ، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1976 ، ص (29) و (30).

116 ـ مثاقفة مصدر من فعل ثاقف على وزن فاعل الذي يفيد معنى المشاركة والتبادل .
وتثاقف مصدر من فعل "تثاقف" على وزن تفاعل يتفاعل ويفيد كذلك معنى المشاركة والتبادل زيادة على عودة الفعل على الفاعل .

تأثيرا وتأثرا إذ تتجلّى المثاقفة في صورتها المثلى في عمليات إستعارة ينجرّ عنها كسب مظاهر جديدة وخسارة أخرى عبر تعويضها أو تعديلها في إطار عمليّة تؤلّف بين الجديد والقديم وبين الأصيل والدّخيل فينشأ عنها تأليف حيّ بين تلك المظاهر هو مصدر إغناء وتطوّر متباد ليْن . لكنّ الممعن في تجلّيات هذه الظّاهرة آلتي لا تكاد تغيب عن ثقافة من ثقافات البشر بحكم ضرورة إتّصال بعضهم ببعض إنّ سلْمًا أو حربا ، يُدرك أنّ هذا التكافؤ آلمعبّر عنه في المصطلح اللاتيني وفي الصيغة الصرفية العربية لا يكاد يتجلّى في كلّ أشكال المثاقفة فعمليّات "الاستعارة" الناجمة عنها والمجسّمة لها لا تخضع دائما إلى ضروب الانتقاء آلذي يمكّن من هضم ما يمكن هضمه من آلمظاهر الثقافية الغربية ورفض ما لا يستساغ منها ، فلا تخلو عمليات المثاقفة نتيجة لذلك من أضرار قد تؤدّي إلى تشويه إحدى آلثقافتين بل وضياعها ضياعا تامّا (117) وكثيرًا ما تكون الثقافة المهدّدة إنّما هي الثقافة "الضعيفة" والحكم عليها "بالضّعف" إنّما مأتاه منزلة أصحاب هذه الثقافة في مستوى الاقتصاد والسياسة إذ "أن العلاقات الثقافيّة آلمتبادلة بين ثقافات عالم اليوم تُماثل العلاقات بين أرجاء عالم اليوم في مجالات الاقتصاد والسياسة" (118) و"المغلوب - كما قال آبن خلدون - مولعٌ أبدًا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيّه ونحلته وسائر أحواله وعوائده . . . والسّبب في ذلك أنّ النفس أبدا تعتقد الكمال فيمن غلبها وانقادت اليه : إمّا لنظره بالكمال بما وقر (119) عندها من تعظيمه أو لما تغالط به من أن إنقيادها

---

117 - أنظر مقال acculturation : (الآنف الذّكر) .
118 - "أنور عبد الملك" ، الثقافة العربية في عالم متحوّل ، ص(10) (سبق التعريف به) .
119 - وقر بمعنى سكت وثبت أنظر آلهامش اللاّحق .

لسبب طبيعي إنما هو لكمال الغالب ... ولذلك ترى المغلوب
يتشبّه أبدًا بالغالب في ملبسه ومركبه وسلاحه في اتخاذها
[هكذا] وأشكالها [هكذا] بل وفي سائر أحواله" (120) و"الغالب"
في عصرنا إنّما هو أوربا الغربية الاستعمارية وأمريكا الشمالية
الامبريالية ولعلّ هذا الأمر هو الكامن وراء تقاعس معنى
"مثاقفة" من معنى [illegible] هذا الغالب على بلدان افريقيا
وآسيا . ويتجسّد ذلك في أدوات [illegible] هذه البلدان
والمرأة فيها [illegible] لاختيارات البلدان الغربية [illegible]
الاقتصادية والسياسية وذلك من حيث [illegible] نماذج للتنمية
و"موديلات" للحياة تؤثّر في ذوق شعوب هذه البلدان
وعيشها وتجعلها تدور في فلكها (121) ويتبنّى الغالب
السائر في هذه المجتمعات يطمحون إلى ما أغرقه أسواق
بلدان من بضائع [illegible] في أكثر الأحوال إلاّ إرضاء
لحاجات [illegible] ، عرضها أصحاب هذه الثقافة "الغازية" [illegible]
من [illegible] من أنماط للحياة [illegible] السعادة
وكمال العيش (122) وغزوات هذا البحث ما فتئت تتعدّد

---

120 ــ "ابن خلدون" "المقدّمة" الباب الثالث ، الفصل : 23 ص 253 ــ 255
دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1961 .

121 ــ Mohamed Aziza, Patrimoine Culturel et Création Contemporaine en Afrique et dans le Monde Arabe.
(وقد سبق التعريف به) أنظر مقدّمة الكتاب بشكل خاص .

122 ــ د . عواطف عبد الرحمان" ، مصر بين الغز الصهيوني والتبعية الثقافية" /ص: 139
وما بعدها "المواجهة"، الكتاب الثاني فيفري 84 (تصدر في مصر)
أنظر بالخصوص ما ضمّنه من كتاب" د . جلال الدين أمين" من تحديد
لمظاهر المثاقفة المُرادِف للغزو الثقافي .

وتتكاثر بشكل يكاد يكون أحادي الجانب إذ هي بيد من يمتلك ما تتطلبه هذه القنوات من الامكانيات المالية والتقنية الضخمة التي تقف وراء أي نتاج من نتاجات مختلف الفنون وضروب وسائل الاعلام الجماهيري المنطوق منها والمسموع والمنظور (123) ولعل هذا ما يفسر ورود ملفوظ "مثاقفة" في كثير من النصوص العربية مقترنا بمفهوم الاغتراب أو التغريب ومرادفا له ، فلا يكاد "سعيد علوش" ـ مثلا ـ

---

123 ـ ونظرة على حجم ما يوزع من أفلام وبرامج تلفزية منتجة في أوروبا وأمريكا على دور العرض السينمائي وعلى مؤسسات الاذاعة والتلفزة في البلدان العربية والافريقية والاسيوية كافية لتؤكد انعدام التكافؤ وتجسم مظاهر الهيمنة . فلقد أشارت إحدى الدراسات إلى أن نسبة الوقت الذي تستغرقه البرامج المستوردة تمثل أكثر من 43 % من مدة البث في مختلف قنوات التلفزة في البلاد العربية . أما مصادر هذه البرامج فتكاد تنحصر في الولايات المتحدة الامريكية (14 ر 33 %) وفي فرنسا (96 ر 12) من مجموع ما يستورده في حين لا تتجاوز نسبة زمن بث البرامج المستوردة من مصر (62 ر 5 %) والمستوردة من الاتحاد السوفياتي (69 ر 2 %). أما المدة المخصصة لبث الافلام المستوردة فأكثر من $\frac{3}{4}$ منها مخصص للأفلام الامريكية والفرنسية وحدهما (64 % للأولى و48 ر11 % للثانية) في حين لا تستغرق الأفلام المصرية غير 19 ر9 % من مدة البث ولا تتجاوز المخصصة منها للأفلام السوفيانية أكثر من 23 ر6 % أنظر "رضا النجار" ، "اتجاهات البرمجة التلفزيونية في الوطن العربي" مرقون في (111) صفحة من طرف إتحاد إذاعات الدول العربية (AS BU) تونس 1983 أنظر ص : (44)، (48)، (75) وما بعدها بالخصوص . يمكن الرجوع لمزيد من المعلومات الى "دراسات ووثائق اعلامية عدد (70) "هل يتدفق التلفزيون في إتجاه واحد ؟ "اليونسكو" ، باريس 1974 أنظر "د. صالح أبو أصبع" ، وسائل الإعلام الغربية والاستلاب الثقافي شؤون عربية ، رقم (17) . جويلية 1982 الجامعة العربية، تونس .

يورد هذا المفهوم في كتابه المهم بالرواية في المغرب العربي (124) حين يربطه بمفهوم " التعريب " ربطا بيّنا يقول مثلا : " ... المثاقفة أو التعريب معبّر عنهما بكلّ أعمال روائيي المغرب العربي مباشرة أو ضمنيّا ... " (125) وكذلك الأمر بالنسبة إلى "محمّد برّادة" إذ يقول في كتاب له حول " محمّد مندور" (126) " إن المثاقفة بالنسبة لمندور وجيله ، ورغم التأثّر النسبي بالغرب، كانت تنطوي على عناصر سالبة كثيرة ، لأنّ " عروبة" الغرب " كانت ملحوظة في ممارسة الطبقة السائدة آنذاك ، ممّا جعل انتباه أهل الحركات الوطنيّة والاختيار بين " ما هو عربي وما هو غربي " ، مجرّد شعارات لترضية كبرياء المشاعر الوطنيّة والدينيّة ، والتخفيف من وطأة الاستبداد في كلّ المجالات ..." (127) فيصبح التطلّع إلى التحرّر من هيمنة الغرب الاستعماري والامبريالي مرتبطا بشكل أو بآخر بالوقوف ضدّ تيار المثاقفة هذا ، ويبقى رفض هذا التيار مبرّره أصيل الثقافة والتأكيد على خصوصيّتها في مستوى المعتقدات والقوميّات المرتبطة بها

---

124 – " سعيد علوش" الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي " دار الكلمة للنشر الطبعة الثانية بيروت ص 11 .

125 – أنظر خليل الخوري ص 51 وما بعدها من الكتاب السابق الذكر ، (التسطير من قبلنا)

126 – " محمّد برّادة " ، " محمّد مندور وتنظير النقد العربي " دار الآداب بيروت ص 71 .

127 – ص (51) ، من الكتاب السابق الذكر ، (التسطير من قبلنا أيضا) أنظر كذلك ص : (77) وما بعدها من ذات هذا الكتاب .

الطريق المناسبة لتحقيق الأمر (128) فتتشابك عملية
تحديد "الأصالة/الخصوصية" من جهة، والبحث في أسباب
التخلف العربي والمسار البديل مع بناء ثقافة وطنية مناهضة
للهيمنة تتزامن مع حركات التحرر السياسي والاقتصادي .
فكتب محمود "الأصالة" ومن ورائه "الأصيل" كأرباب
"التجديد" وإذ واجهه في إطار البحث إلى مواجهة
تطلعات الحداثة – من التمثلات ما يخص له حركته متطورة
وتبعد عنه أشكال الاجترارات المكثفة والمنادرة عمّا
تحجره من مفهوم الأصالة معناه التشدد في إلغاء
وجود . لكنّ ذلك لم يكن ليشمل كلّ الادعاءات حول هذا
المفهوم ، علينا جمع الأفكار حول التمييز وخصوصيتها
ومعارضته لنا بصورة التي تعتمد على التعريف المثالي لها
وإن هذه من التحرر وإلا يعتبر في حد ذاته مقومات
هذه الخصوصية الخاصة لأصالة المجتمع العربي وبداعته لم تكن
مرتبطة الآن لقد جرّب عناصر استثنائية
وإنما حاملة أعمال الباحثين العالمية هي أرضية ،
كثيرا ما تعتمد الباحث على مقدمات نقدية نسبية
مدروسة على المستوى الأطيب من خارجه ... ومقاييس
غريبة لكن سرعان ما يبدو شبكات (*) التقييم والتقويم
المعتمدة على التفسير المتحضر لدراسة الحتمية
من ذات الحضارة حقّ يكون ... بين هؤلاء المفكرين العرب :

128 ـ " أنور عبد الملك " ، الثقافة العربية في عالم متحوّل (...) .
* المعنى المقصود هو ما يعبّر عنه مصطلح Grilles d'analyse et d'evaluation

على غرار توجهاتهم الفكرية والسياسية (12) ولعلّ أهمّ العناصر التي كانت موضوعا لمثل هذا الجدل من لدن هؤلاء المفكّرين قد تمثّلت في جملة العناصر الثقافية والاجتماعية وغيرها التي بها يتميّز المجتمع الموروث أوّلاً، وفي ما يمكن أن تتّسم به هذه العناصر من سمات الثبات والاستمرار أو التحوّل والتغيّر ثانيا، وفي مدى ارتباط هذه العناصر ـ بسماتها تلك ـ بمعطيات العصر الراهنة وما تتطلّع لتحقيقه في مستقبل ذلك من ناحية ثالثة.

2 ـ 2 ـ 4 " الأصالة/الخصوصية والثقافة الشعبية :

والتطابق بين الأصالة والخصوصية بالنسبة إلى الثقافة والحضارة العربيتين جعل تحديد طبيعة الثقافة العربية الموحّدة والممكنة مرتبطا بالذات بالجوانب الشعبية التي أصبح موضوع السؤال

---

12 ـ يمكن أن نذكر في هذا المجال ردود بعض المفكّرين الماركسيين العرب إزاء ما ذهب إليه "أنور عبد الملك" عند محاولته تحديد خصوصية المجتمع القومي المصري والتي رآها متمثّلة أساسا في دور الدولة والجيش، وأهم ما انتقد فيه وأبعد فيه عن ... لأهمية القاعدة المادية في تحديد بنية المجتمعات وفي دور مؤسسات هذه المجتمعات المدنية والعسكرية وتحليله لما للسيرورة التاريخية من أثر حاسم في تحديد طبيعة هذه المجتمعات عند تأكيده لاستمرار دور هذه المؤسسات العسكرية والمدنية وثباتها. (أنظر تعقيب "محمود أمين العالم" على مداخلة "أنور عبد الملك" الموسومة بـ"الأصالة والخصوصية" والمنشورة في "الآداب" (البيروتية) شهر ماي من سنة 1974، أنظر كذلك القراءة النقدية التي قدّمها "مهدي عامل" لأشغال الندوة التي قدّمت في إطارها هذه المداخلة في كتابه "أزمة الحضارة أم أزمة البرجوازية العربية" دار الفارابي بيروت الطبعة الثالثة سنة 1981 ببيروت، صفحة: (209) وما بعدها بالخصوص.

كلّ الأشكال والأوصاف المسبّقة التي تعوّد الناس على اعتبارها سمات لهذه الثقافة ملتصقة بشخصيتها . حتى وقد أصبح مفهوم الثقافة يشمل لا ما ينتجه الشعب المثقّف فحسب المتحضّر من طاقات فكريّة وفنيّة تعبيريّة وغير تعبيريّة وإنّما يمتدّ كذلك ليشمل في منظورها الأنثروبولوجي هذا المطلق كلّ ما يخصّ الإنسان ويميّز حياته ومعيشته إلى جانب إبداعاته الفكريّة وغير الفكريّة الواعية منها أو غير الواعية .

ويبقى أنّ مصطلح " الثقافة / الشعبيّة " مسألة إشكاليّة بالنسبة للباحثين الذين يبحثون في ماهيّة هذه الثقافة وفي جذورها ، خاصّة وأنّه لم تعد الثقافة الشعبيّة تعني في خاصّة الإنسان سواء في المدن أو في الأرياف أو غيرها ، الأمر الذي يجعل مصطلح " الثقافة/الشعبيّة " لا يمكن أن يقتصر على الثقافة " العالمة " ، أو الثقافة " الشعبيّة " (186) وإنّما أصبح من الضروريّ معرفة ما بين الثقافتين من ترابط ، فالشعب يقدّم المثقّف المنتمي في أكثرهم إلى أصول شعبيّة وهم الذين الرئيسيّون بالنصوص التي تحولت إلى الكتابات التي تشير إلى مضمون فهمها ومعالجتها من حيث ما يعبّر عنه من دلالات يمكن أن تتحوّل إلى مستوى مظاهرها وجذورها إذ لا تخلو من مظاهر الثقافات السائدة إلى تحريرها وإلى من جهة أخرى بالنسبة للمجتمع .

ولعلّ نلاحظ بداية اهتمام المركّز من قبل الباحثين العرب بدراسة المأثورات الشعبيّة في إطار البحوث

186 – تعبير اعتمده كثير من علماء الاجتماع العرب تعريبا لعبارة لاتينية ويقصد بها ثقافة النخبة والصفوة .

الأكاديميّة في الجامعة ، - أعلى مؤسسات الثقافة العالمة - مع السنوات الخمسين (131) تلك التي حصلت فيها كثير من البلدان العربيّة على استقلالها السياسي ونشطت حركات التحرّر في بقيّتها ليس أمرا عارضا ولا وليد الصّدفة . أليس في هذا الاحتفاء الخاص بالمأثورات الشعبية شكل من التحوّل في النظر إلى الهويّة العربيّة وإلى دور الثقافة الشعبية في تحديد معالمها وتركيزها ؟

2 – 2 – 2 – 5 "الأصالة/الخصوصية" والثقافة العضوية :

لقد أصبحت الأصالة بمنظور الخصوصية الحرز لأهمّية الثقافة الشعبيّة تطرح بشكل صريح أو ضمني مسألة عامة تتمثّل في علاقة الثقافة والمثقفين بالإطار الذي نشأ فيه هذه وبرز هؤلاء . ولم نخل في ذات الآن من تصوّر عن نظرة لصورة المثقف والثقافة العربية العالمة . ولقد بدت - كما ذهب إلى ذلك أحد المفكرين العرب - في أغلب تجلياتها في حالة " خصام مع المجتمع العربي [وبدا] المثقفون العرب ... جماعة مستقلّة نسبيا عن المجتمع ... تمثل ثقافة مشتركة مجرّدة عن عوامل التمييز والمحلّية والزمنيّة ... وهذا واضح في المؤتمرات الرّاهنة حيث تلغى المبرّرات لتفصل بالضرورة المشكلات الثقافيّة عن جذورها الاجتماعية ..." (132) فتصبح

---

131 - يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر الأعمال الجامعيّة التالية :
* د . عبد الحميد يونس . كانت أطروحته حول شاعر الربابة في مصر سنة 1956 أولى الأطروحات المناقشة في الجامعات العربيّة .
* د . سهير القلماوي احتفت أطروحتها بـ" ألف ليلة وليلة "، نشرتها دار المعارف القاهرة 1959 .
* د." أحمد رشدي صالح علان " الأدب الشعبي " المنشور سنة 1954 و"فنون الأدب الشعبي " المنشور سنة 1956 (في جزأين)
* " مبارك ابراهيم " ، " عبد الحسن خلف الله " ، " المجذوب " ، شاعر البطانة ، الخرطوم 1957
* " د . حسن عبد النور" : " دراسة حول الشعر العامي في لبنان " وهي أطروحته التي أعدّها سنة 1957 .

132 - عبد الله الحمّودي " ثقافتنا في ضوء التاريخ " ، صادر عن المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب سنة 1983 (دار التنوير) : أنظر ص : (174) .

"الأصالة/الخصوصية" من هذه الوجهة تَوْقًا لتحقيق "ثقافة عضويّة" تتمثّل "بالطبع في الثقافة الشعبيّة"(133) وتسعى الى "أن تعكس تحوّلات المجتمع العفويّة وأن تتأثّر مباشرة بتناقضاته "على نقيض الثقافة العالِمة المتعالية على قضايا الناس والثقافات "المستوردة" [التي لا ترتبط] عضويًا بالحياة الاجتماعية [فيكون] منطقها مختلفا، وتعابيرها مختلفة، وذوقها مختلفا عمّا تعوّد عليه المجتمع الأصليّ وعمّا يسير عليه أغلبيّة الناس". (134) ومعلوم أن مصطلح الثقافة العضوية والمثقف العضوي يحيل بشكل أو بآخر إلى نظريّات المفكّر الإيطالي ذي المنزع الماركسي "أنطونيو قرامشي" "Antonio Gramsci" (1891 ـ 1937) الذي أقرّ للمثقّفين بأهمية الدّور الذي يلعبونه في مستوى ضمان إتّصال النّظم الإجتماعيّة السّائدة أو العمل على تغييرها فميّز بين المثقّف التقليديّ المعبّر عن حال الطبقات "الآخذة إلى الزّوال" وبين المثقف العضوي الناطق بأسم الطبقة الصّاعدة أو ما عبّر عنه بـ"الكتلة التاريخيّة الجديدة" (135) التي تتجلّى في إطارها العلاقة بين البنية الفوقية (الثقافة) والبنية التحتية (الاقتصاد) علاقة جدليّة لا علاقة إنعكاس آليّ (136) وهذه الرؤية من شأنها

133 ـ المرجع السّابق .

134 ـ المرجع السابق .

135 ـ أنظر "طاهر لبيب" سوسيولوجية الثّقافة ، معهد البحوث والدّراسات العربية القاهرة 1978 ـ ص ص 54 ـ 64 .

136 ـ أنظر كتاب. أ. ماكيوتشي "من أجل قرامشي" (بالفرنسية) ص(8 ـ 9) بالخصوص :
Maria-Antonietta Macciochi, Pour Gramsci, E.du Seuil; Paris 1975.

إذا ما نُطر من خلالها إلى "الأصالة/الخصوصية" أن نربط الفكر والنتاجات الثقافية والفنية بالبعد الاجتماعي ربطا جدليّا فتتجلى "الأصالة/الخصوصية" من ثمّة طريقا إلى دفع المثقّفين إلى الانتماء والانحياز الطبقيّين (137) عبر التحام العضويّين منهم بالطبقات الشعبية العربيّة معايشةً ومعاناةً إلى درجة التماهي معها . فتسعى نتاجاتهم الفكريّة والفنّية لتنطق لا بأفراح هذه الطبقات وأتراحها ومشاغلها وتطلّعاتها فحسب وإنما تتطلع هذه النتاجات إلى التناغم مع حسّ هذه الطبقات الجماليّ ومع ما تراكم عندها – عبر العصور – من تجارب ومعارف (137') .

2 – 2 – 2 – 6 "الأصالة/الخصوصية" بين المحلية والقوميّة :

أما الامتداد الآخر لمفهوم "الأصالة/الخصوصية" في مستوى الثقافة العربية فيتجلّى في علاقة المحلّي "بالقومي" فإذا ما سلّمنا بأن هذه "الأصالة/الخصوصية" إنّما هي تعبير عن "الشخصية القوميّة" باعتبار هذه الأخيرة تتمثّل في "السمات النفسية والاجتماعيّة والحضاريّة لأمّة ما [على أن] تتّسم [هذه السمات] بثبات نسبيّ . . . فيمكن عن طريقها التمييز بين هذه الأمّة وغيرها من الأمم" (138) فإنه يبقى السؤال مطروحا حول مكّونات هذه السمات ومدى انطباقها على كلّ العرب ، فهل أن هذه الشخصيّة القومية هي نفسها في كلّ الأقطار العربيّة أم أنّ مكّوناتها تختلف من قطر إلى آخر أو بتعبير

---

137 – يذهب "جاك بارك" إلى اعتبار الاشتراكيّين واليساريين من العرب هم المبادرون بالاهتمام بهذا المأثور الشعبيّ وخاصة منه الشعري ، أنظر كتابه "العرب من الأمس إلى الغد" ص(272 خاصة (سبق تقديمه) .

137' – أنظر تجلّي هذه الرؤية في نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربي في الفصل الخامس من بحثنا هذا ، وفي إطار العرض (5 - 2 - 5) و(5 - 3 - 2) بشكل أخصّ .

138 – " السيد ياسين " ، الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر اسبق تقديمه أنظر ص 40 وما بعدها وكذلك ص : (199 – 201) .

ثانٍ هو "يمثّل العالم العربي أمّةً واحدة أم أنه يمثّل أمماً متعدّدة"(139) إن لنزع الاجابة المقدّمة تأثيرا في تحديد دلالات مفهوم "الأصالة/الخصوصية" الوارد ضمن الخطاب الفكريّ العربي وبالتّالي في الوجهة التي تتّجه صوبها عمليّة التأصيل وطرق تحقيقها.

لقد عرف تاريخ البلدان العربيّة في بدايات هذا القرن ومع أستقلال عدد من هذه البلدان بعض الدعوات الى تأكيد خصوصيات بلد بعينه انطلاقا من تأكيد تاريخه البعيد السابق للفتح الاسلامي وانتشار الحضارة العربية الاسلامية أو من خلال بعض التراكمات الحاصلة فيه عبر الزمان، فظهرت الدعوة إلى القومية المصرية بالإلحاح - حينا - على البعد الفرعوني وحينا آخر على البعد القبطي.(140)

---

139 - أنظر المرجع السابق ص(45) وانظر كذلك :
A.ZGHAL, [illegible] Nation, Nationalisme et Etat National dans le Monde Arabe in Cahiers du C.E.R.E.S. [illegible] 1975, PP: 65.

140 - يمكن أن نذكر دعوة لطفي السيد "أستاذ الجيل" الى القومية المصرية التي كان لها صدى واسع في جيل من المفكّرين مثل "محمّد حسين هيكل" و"طه حسين" و"عباس محمود العقاد"... (محمّد برادة، محمّد مندور وتنظير النقد العربي ص(60) وما بعدها) وعلى نفس الطريق سار لويس عوض في كثير من مواقفه وتوفيق الحكيم في كتاباته كما يمكن الاشارة الى موقف د. حسين فوزي، من الحضور العربي في مصر إذ أعتبره غزوا لا يختلف عن غزو الفرس والمقدونيين والرومان، أنظر كتابه الموسوم ب: "سندباد مصري، ص(21) بالأخص، دار المعارف القاهرة 1962 الطبعة الثانية أنظر كذلك: "ليلى السايح"، "الإقليميّة الثقافية من الانطواء إلى التغريب"، مجلة "شؤون عربية" عدد 7، سبتمبر 1981 الجامعة العربية بتونس ص(79) وما بعدها.

أو البعد المعاصر ، وظهرت كذلك الدعوة الى القومية اللبنانية (141) بأبعادها غير العربية والسابقة للإسلام وكذلك القومية التونسية (142) والقومية العراقية (143) واتسمت هذه الدعوات بنوع من الاقليمية أصبحت معها "الاصالة/الخصوصية" مرتبطة عند الكثيرين منهم بتحقيق تمايز تلك البلدان بعينها دون سعي منهم إلى البحث عن عناصر الاتفاق مع بقية البلدان أو جعل ذلك الأمر في المرتبة الثانية.وعلى نقيض هؤلاء توجه أنصار القومية العربية إلى الإلحاح على مكونات الشخصية

---

141 ـ لعلّ أبرز الدعوات إلى القومية اللبنانية يمثّلها "سعيد عقل" الذي آستمات ـ عبر كتاباته السياسية والادبية الشعرية منها والمسرحية ـ في التأكيد على تميّز لبنان وأهله رافضًا الانتماء إلى الحضارة العربية بمختلف تجلّياتها ، فنادى تارة بآعتماد اللهجة الدارجة اللبنانية لغةً للنتاجات الادبية بل ورسمها بأحرف لاتينية رغم حذقه المتميّز للغة الضاد وتعنّته في إستعمالها في مختلف آثاره الادبية (فنشر تطبيقا لما نادى به ديوان "يارا" الشعري الناطق باللهجة اللبنانية مرسوما بالأحرف اللاتينية) وأكد تارة أخرى على ضرورة إحلال اللغة الآرامية محلّ اللغة العربية (في محاضرة له منشورة بجريدة النهار البيروتية 1965/12/79 ص(8) أنظر :"د. أحمد سليمان الأحمد" ، المجتمع في المسرح العربي الشعري ، الدار العربية للكتاب تونس جانفي 1983 ص(167) وما بعدها .

142 ـ يمكن أن نذكر كتابات "البشير بن سلامة" في إفتتاحيات مجلة "الفكر" وفي كتابه "الشخصية التونسية خصائصها ومقوماتها" ، م. بن عبد الله تونس 1974. كتب البشير سلامة (ص 261 ـ 262) من كتابه هذا ما يلي : "العروبة مقوم من مقومات الشخصية التونسية ولكني لا أرغب أن يضيع كياني التونسي في سبيل إحياء هذا المفهوم إعتقادًا مني أن لا حياة للعروبة الحق ولا قيمة لها إذا كانت على حساب تونسيتي...".

143 ـ علي الوردي ، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي بغداد 1965 ذكره "سيد ياسين" في كتابه "الشخصية العربية" .

الواحدة والموحّدة للبلدان العربيّة متجاهلين مختلف الفترات التي عاشتها هذه البلدان العربيّة قبل الفتح الاسلامي وانتشار اللغة والثقافة العربيّتين وطامسين السّمات الثقافية والحضارية غير العربية باعتبارها عامل تفريق وتقويض . وطبيعيّ أن تكون الاصالة/الخصوصية من هذا المنظار سعيًا إلى إثبات منطلق مسلّم به لا بحثًا عن اكتشاف حقيقة وإثباتها وكلّ من التوجّهين بتنويعاتهما قد أهمل عناصر أساسيّة في "شخصيّة هذه البلدان القوميّة "ولعلّ ما اقترحه "سيد ياسين" في مقاله :
"الشخصيّة العربية ، النسق الرئيسي والانساق الفرعيّة"(144)
هو أقرب الرؤى الى مقولة الخصوصيّة المنطلقة من الدّراسات العينيّة والمبتعدة عن الأحكام المسبّقة والعامة ، ولقد استفاد الكاتب في مقاله هذا من نتائج دراسات الكثير من الباحثين الذين ارتأوا الأبحاث الميدانية طريقا لبحوثهم ومنهجا لها .
ويتلخّص ما ذهب إليه في الإقرار بوجود "شخصيّة عربيّة تعبّر عن أمّة عربيّة واحدة ..." (145) أوّلا ، وبوجود "شخصيّات إقليمية" مختلفة تعبّر عن الاقطار العربيّة ثانيا . وذلك من خلال ما وقف عليه من سمات وخصائص تشترك فيها مختلف هذه الاقطار العربيّة فتكوّن ما أسماه بـ"النّسق الرئيسي" ويُوجزها في "وجود نمط أساسيّ للإنتاج نمَا في كلّ البلاد العربيّة

144 – مداخلة قدّمها بمناسبة ندوة أقامها مركز الدراسات الاجتماعية والاقتصادية بتونس سنة 1979 نشرت في مجلة المركز: السنة عينها ، وفي "المستقبل العربي" العدد (3)، سنة 1978 وألحقه بكتابه "الشخصيّة العربيّة" السابق الذكر .
145 – "سيد ياسين" الشخصيّة العربيّة ص(205) .

وفق مراحل متشابهة (146) وبناء فوقي واحد أبرز عناصره : الخبرة التاريخيّة المشتركة واللّغة العربيّة والتراث الثقافي المشترك" (147) وضمن هذا النّسق الرئيسي " تندرج "الأنساق الفرعيّة" المتكوّنة ممّا يميّز بين الشخصيات الاقليمية من سمات هي وليدة الخصوصيّات التاريخيّة والجغرافية فيُمكن الكلام عن شخصيّة عراقية مثلاً وأخرى تونسية أو مصريّة لكلّ منها تميّزها الخاص على أنّ هذه الشخصيّات الإقليميّة لا تتناقض مع الشخصية القوميّة بل هي على العكس مصادر إغناء لها وإثراء. مؤكّدًا أن هذه الشخصية القوميّة بنسقها الرئيسي وأنساقها الفرعيّة "ليست بناء مجرّدا أو مغلقا وإنّما هي تتغيّر بتغيّر نمط الانتاج السائد ، أو بتغيّر المكوّنات الأساسيّة للتكوين الاقتصادي الاجتماعي المحدّد "(148) ويلحّ "محمود أمين العالم" على الطابع الجدليّ في تحديد هذه الخصوصية إذ يرى أنه لا سبيل إلى تحديد [ها] بغير "الدّراسة العينيّة الدقيقة لمختلف مراحل التاريخ مرحلة ، مرحلة لإستخلاص خصوصيّة كلّ مرحلة ... ومن استقراء هذه المراحل المتعدّدة المختلفة إلى تحديد الخصوصيّة العامة ... في غير تثبيت أو تجميد أو تجريديّة أو إطلاقيّة ..."(149) فتتّسع آفاق "الأصالة/الخصوصية" من هذا المنطلق وتصبح أكثر تنوّعا وتركيبا ، وتصبح عمليّة التأصيل من ثمّة غير منحصرة

---

146 ــ المرجع السابق ص(205) .
147 ــ المرجع السابق ص(204) .
148 ــ المرجع السابق ص(205) .
149 ــ "محمود أمين العالم ــ تعقيب على مقال "أنور عبد الملك" ص(50) .

في التعاطي فقط إلى التماهي في مستوى الإنتاج الفكري والفني مثلاً مع ما اعتبر سمات للعرب مشتركة وموحدة بشكل ثابت ومستمر ، وكثيراً ما تكون بحكم شرطها ذلك عامة ومجردة بل ووهمية في بعض الأحيان . وإنما تكون غاية عملية التأصيل منفتحة في ذات الآن إلى السمات الاقليمية باعتبارها تنويعات مغنية لسمات الهوية العربية" فيكون التحدي الحقيقي أمام الأمة العربية متمثلاً في كيفية إقامة تأليف حي خلاق بين الأنساق الفرعية والنسق الرئيسي ، بين الشخصيات الفرعية على إختلافها وبين الشخصية العربية"(150) في إطار تاريخي جدلي يأخذ بعين الاعتبار عوامل التطور في عناصر الحياة المادية والمعنوية في مختلف الأقطار العربية .

2 ــ 2 ــ 2 ــ 7 الأصالة/الخصوصية : المشروعية والتعلة :

والناظر في خطاب الثقافة العربية المعاصرة لم يعد يعثر على موقف معارض معارضة تامة لمقولة "الأصالة/الخصوصية" في حد ذاتها وذلك مهما كانت درجة الاختلاف في منطلقات أصحاب هذه المواقف بما في ذلك من يؤمنون بوحدة العقل البشري ووحدة مصير الانسانية وترابط مصالح البشر ومصيرهم اذ يكاد يقر كل المفكرين أن لكل مجتمع بشري عدداً من الملامح المادية والفكرية والروحية يتميز بها وينحصر الاختلاف بينهم في تحديد مكونات هذه الملامح وفي مدى استمرارها وثباتها ودرجة تحولها وتغيرها . فمنهم من يعتبرها "نظاما مغلقا مؤلفا من مجموعة من القيم

---

150 ــ المرجع قبل الأخير ص 216 .

ملازمة للشعوب التي تحملها في نفوسها وآخرون منهم يذهبون إلى إعتبارها نظامًا منفتحًا لفعل متغيّرات حياة الناس قابلًا للتطوّر والتغيّر ولعلّ السّر في أمر هذا الاجماع ما حصل في العالم من تحوّلات هامّة أبرزها تحرّر شعوب إفريقيا وآسيا من الاستعمار الأوروبي المباشر وبروز فكرٍ وطنيّ يتوق إلى التحرّر من مخلّفات الاستعمار إلى جانب بروز بعض الرؤى الفكرية في أوروبا ذاتها تشجب العلاقات السائدة فيها وتفضح الاستعمار بأشكاله زيادة على سقوط عرّج كثيرٍ من الأساطير التي كانت تحيط بنتائج هذه "العلوم" وخاصّة منها "الانسانية" التي تبيّن قصورُ مناهج بعضها ومحدوديّتها ونسبيّة نتائجها وذلك بفضل المجهود النقديّ الذي قام به علماء الغرب أنفسهم فكانت مقولة "الأصالة/الخصوصية" بمثابة ردّ فعل مشروع يتصدّى لما رافق الاستعمار وبرّره من نظريّات ورؤى فكريّة إزدهرت إزدهارًا خاصّا في القرن XIX وعملت على تصوير شعوب البلدان المستعمَرة وثقافاتهم تصويرا إستنقاصيّا فبدا كلّ ما هو نابع عن هذه الشعوب بدائيا متخلّفا وفي أحسن الأحوال غريبا عجيبا ، وبدا كلّما هو نابع عن أوروبا البيضاء المقياس والقانون والمثل الأعلى الذي لا سبيل إلى الارتقاء إليه دون الإقرار بدونيّة كلّ ما لم ينبع عن أوروبا الاستعمارية فتجلّت مقولات "الأصالة/الخصوصية" تعبيرًا عن نفيٍ لعلاقة الدونيّة هذه ودحضًا لكلّ ما برّرها من نظريّات ورؤى وتصوّرات تأكيدًا لمبدأ تساوي الأمم وثقافاتهم تماما مثل تساوي البشر في ما بينهم ولم يَعُد مستساغًا الكلامُ عن "الثقافة" الواحدة بل أصبح إستعمال صيغ الجمع ضروريّا بإعتبار تعدّد الشعوب وحقّ الناس في الاختلاف . وأصبح مفهوم "الثقافة الوطنية" مفهومًا متداوَلًا بشكل متواتر لدى مفكّري هذه الشعوب

الخارجة من الاستعمار ولدى مُجدّديها ويكاد يرادف مفهومَ تحقيق "الأصالة/الخصوصية" إذ تكاد تتحرّك أسسه بشكل خاص في العود إلى البحث عن مميزات الثقافة القومية وخصوصياتها وإبراز ميزاتها الايجابية والاستنقاص من أمر المنقول من النتاجات والمناداة بالإبداع النابع عن درجة من التمثل للمعطيات الذاتية بل والمشروط في كثير من الأحيان بضرورة توفّر سمة المغايرة ومغايرة مقاييس الغرب الأوربي بشكل أساسيّ . والسّعي لتحقيق المغايرة وإثبات التميّز هذا فرضه صلف الغرب الاستعماريّ وعنجهيّته وجعل منه أمرًا مشروعًا ، لكن هذه المشروعية لم تُحَصِّنَ بعض الدّاعين إلى التأصيل وتحقيق الخصوصيّة من السقوط في نوع من التلفيق الفكريّ خاصّة إذا ما كانت النّظرة إلى هذه المغايرة تقتصر على مظاهر سطحيّة ولا تميّز بين ما هو إرث إنسانيّ حصل نتيجة تراكم لتجارب الانسان عبر الأزمان وبين ما هو تنويعات خاصّة بهذا المجتمع أو ذاك و بهذه الأمّة أو تلك وإذا ما لم يقف الداعون إلى الخصوصيّة عبر المغايرة المُطلَقة على ما يربط هذه السمات الخاصّة بصيرورة التطوّر الحاصل في مجتمعاتهم وأممهم ذاتها ، فكثيرًا ما يصل البحث عن المغايرة إلى إفقار ما يُسعى إلى تأصيله وإغفاء سِمَةِ الخصوصيّة عليه بل قد يُؤدّي الأمرُ إلى إفراغه من فحواه وحقيقةِ معناه فقد يُوسَمُ مفهوم الديمقراطية مثلا أو الاشتراكية بسمات مميّزة في خطاب بعض المفكّرين أو السياسيّين المنتمين لهذه البلدان المتحرّرة من الاستعمار المباشر فيتكلّم عن ديمقراطية إفريقيّة وأخرى عربيّة ويقال اشتراكيّة إسلاميّة وأخرى عربيّة وثالثة طنزانية أو مصرية ويحدّ منظّرو الخصوصية هذه المفاهيم

والتوجّهات حدًّا كثيرًا ما يكون بعيدًا عن أسسها بل رفضًا لمقوماتها بتعلّة سمتها الغربيّة في حين قد لا يتخلّى أصحاب القرار في هذه البلدان عمّا يجسّم تبعيّة بلدانهم الفعليّة للغرب الإمبريالي في مجالات الاقتصاد والسّياسة . فتتّسم مقولة الأصالة والخصوصية بسمة إيديولوجيّة ويخفي خطابها غايات غير معلنة .

ثمّ إنّ التضخيم لأهمّية الصراع في المجال الثقافي مع الاستعمار والمناداة بضرورة تحقيق الأصالة والخصوصية في إطاره من شأنه في رأي بعض المفكّرين أن يكون تعلّة للهروب من الصراعات الاجتماعية التي تعيشها الأمّة الواحدة مع من يستغلّ خيراتها وطاقاتها من بين القوى الأجنبية وتعلّة كذلك لطمس أشكال النّزاعات الحادثة بين طبقات الأمّة الواحدة وشرائحها الاجتماعية خاصّة إذا ما توجّهت مقولات الأصالة والخصوصية وجهة الوحدة والتوحيد المؤكّدة بالضرورة لسمة الانسجام المتماهية مع الثبات والسكون . فلا يمكن بناء على هذا التوجّه فهم دلالات الدعوة إلى تحقيق الأصالة والخصوصيّة دون الوقوف على طبيعة المنادين بهذا المنزع وعلى دوافعهم الحقيقيّة وغايتهم غير المعلنة من الأمر .

2 ـ 3 ـ موقع "تأصيل المسرح العربي" من دلالات المفهوم وأبعاده :

لقد انطلقنا في محاولتنا تحديد المعاني الأساسية للمفهوم المفتاح في إشكاليّة بحثنا هذا من معانيه المعجمية ومعاني المفاهيم النابعة عنه والمتّصلة به وصولا إلى دلالاته ودلالاتها السياقية ضمن الخطاب الفكريّ العربي عامة والابداعي والنقدي خاصة فلاحظنا أن "التأصيل" إنّما هو سعي إلى إضفاء سمة "الأصالة" على ما كان فاقدًا لها ، ولاحظنا أن دلالات الأصالة والتأصيل تتّسم بطابع الاختلاف والتنوّع فهي تكاد تُلخّص تلخيصًا قضايا الثقافة

العربيّة المعاصرة والتاريخ العربي المعاصر كلّه كما ذهب إلى ذلك بعض المفكّرين (151) إذ أنّها لم تُعبِّر فحسب، عن إشكاليّات النّهضة وعن مختلف المواقف المتلاقية حينًا والمتناقضة حينًا آخر ممّا طُرح على المُفكِّر العربي من قضايا، بل تكاد ترتسم من خلال دَلالاته كلّ المنظومات الفكريّة والفلسفيّة التي كوّنت الرّصيد الفكريّ والمعرفي العربيّ المعاصر بما صاحبها من تطوّر ونكوص وبما شقّها من نزاع وصراع، تفاعُلاً مع مُكوّناتها الدّاخليّة الذاتيّة وتعامُلاً مع ما هو خارج عنها من ظروف تاريخيّة وتيارات فكريّة فتبلور في مفهوم الأصالة النّظرات السّلفية المتفاوتة النّقديّة لتراث السّلف والمختلفة التّقييم لقدراته على حلّ ما تطرحه مشاغل العرب وقضاياهم في هذا العصر من مشاكل، بين إنكفاء إليه ورفض لكلّ غريب وأجنبيّ باعتباره صورًا لمعاداة الدّين الإسلامي وشكلاً من الحملات الصليبية المتواصلة أو صورًا من الشعوبية والتعصّب على الجنس العربيّ وعناصر شخصيّته القوميّة، وبين تمسّك بجوهره مع تطعيمه بإنجازات الحاضر الصادرة عن الغرب ومواجهة له مع المعاصرة. وتجلّت الأصالة كذلك في خطاب مَنْ رأى ضرورة تقديم مسألة دَرْء التخلّف على كلّ شاغل آخر من بين رجال الفكر العربي المعاصر، بشكل سلبيّ حينًا، فذهبوا مذهب المعترضين على مقولاتها وسلكوا مسالك المقاومين لها فشغلتهم تلك المسألة ووجّهت مجهودهم الفكريّ، وتجلّت حينا آخر إيجابيّا في خطاب من رأى ضرورة انتقاء ما يتماشى مع تحقيق التطوّر ومسايرة

---

151 – "جاك بارك" العرب من الأمس إلى الغد "(سبق التعريف به).
وكذلك "شكري عياد" الرؤيا المقيّدة (سبق التعريف به).

العصر من بين مواد التراث والمتعارضة المظاهر والمكوّنات واختيار ما اعتبر قرائن للتقدّم وأسبابا للتطوّر مع ضمان شكل من الإنغراس في الماضي والارتقاء بمنازليين السلفيين المناهضين لفكرهم في عقر دارهم ومستعملين أسلحتهم ذاتها (152) ، وتماهت الأصالة مع مفهوم الخصوصية في خطاب المثقفين العرب المتأثرين منهم بالخصوص بتيارات علم الاجتماع الحديثة ، فحاولوا نزع سمة الإكتفاء بالماضي الغالبة عليها وسعوا إلى بيان عدم إنحصارها في شعب دون غيره بل اعتبروها ميزة إنسانية تنطبق على كلّ الشعوب وتخضع لمعطيات الحياة الموضوعيّة التي يمكن حدّها وتقويمها وأكّد المتبنّون للفكر الماركسي منهم والمتأثرون به أهمية القاعدة المادية في تحديد سماتها فانبنت على أساسها تحاليل لواقع الثقافة العربيّة سعت لربط نتاجات الفكر بالإطار الاقتصادي والاجتماعي والصيرورة التاريخيّة . فكان لذلك إمتداده في تحديد موقع الثقافة والمثقفين من البناء الطّبقي . وتحدّدت بناءً على ذلك وظيفة الثقافة والمثقفين في المجتمع المرتقب . وتراوحت حدود الهويّة المرغوب تحقيقها بين تحقيق مميّزات محلية لا تتجاوز البلد أو المنطقة وبين إنجاز المميّزات الجامعة بين العرب في مختلف أقطارهم . كما تراوحت صورة هذه الهوية بين اعتبارها تنبني على سمات ثقافية مميّزة فينظر إليها وكأنها معطى ثابت وبين ربط الأمر بالبنية الإجتماعية

---

152 – "الفريد فرج " تأملات في الثقافة (ص 60 – 61) سبق التعريف به .

فتتجلّى متغيّرةً خاضعةً لفعل التاريخ،وبين السّعي إلى البحث عنها من خلال "التعمّق في جدلية الثبات الثقافي والتغيّر التاريخي" (153) ولم يكن حضور هذه المسألة في الخطاب الفكريّ العربيّ المعاصر خُلْوًا من النّزاع بين أصحاب التوجّه الواحد فضلا عن المختلفين في الأمر،خاصة إذا ما تبيّن أن خطاب التأصيل والخصوصيّة أو الهوية لا يخلو من خلفيات إيديولوجية،فكثيرًا ما يُخفي – نتيجة لذلك – خطابًا آخر مضمَرًا فيتجلّى الأمر تعلّةً لا أكثر يعتمدها صاحب المصلحة أو مخالفه في الأمر لإخفاء هدف غيرِ معلن مُوهِمًا بجدوى الدعوة إلى الأصالة والتأصيل ومؤكّدا الحاجةَ إليها . ولعلّ ذلك هو الذي يمكن أن يُفسّر منادَاةَ أطرافٍ فكرية وسياسيّة مختلفة إلى حدّ التباين، إلى خَصّ مسألةِ الأصالة والخصوصية بعناية خاصة ودعوتهم إلى تحقيقها دون أن يكون ذلك سببًا يربط بين رؤاهم ولا أساسًا يُزيل ما يفرّق بينهم تفريقًا .

ولم تكُن التعبيرات الفنّية بمختلف أنواعها بمعزل عن هذه المسألة فلقد تفاعلت معها تفاعلاً جذريًّا ولم تكن مجرّدَ صدى لما طرحته من قضايا وإشكاليات بل كانت ، في أغلب الأحايين ، نقطةً ينطلق منها لتناول جوانب المسألة وغايةً يَسعى إلى الوصول إليها . فكثيرًا ما ينطلق من النّتاجات الفنية اللّغوية منها وغير اللّغوية مادةً للبحث ومجالاً للبرهان على تجلّي مظاهر التأصّل والخصوصيّة

---

153 – "رضا بوكراع" في مقاله الموسوم ب : النظرية الاجتماعية ومسألة الهوية الثقافية (بالفرنسية)
R.Boukrâa, La theorie sociologique et le : problème de l'identité culturelle, cahiers du C.E.R.E.S. Serie sociologique n° 2 Juin 1975.

أو غيابها في الفكر العربي المعاصر وذلك مهما كان المنطلق في حدّها ، وكثيرًا ما كان تحقيق التأصيل والخصوصيّة المرتجى في الفكر العربيّ المعاصر مارًّا بالضرورة بتأصيل أشكال التعبير الفنّية وتحقيق خصوصيّاتها العربية وتبدو هذه الظاهرة بيّنةً في أهمّ محاولات التحليل للفكر العربي المعاصر وتقويمه التي تجلّت في آثار المفكّرين العرب المعاصرين الذين كان لهم أثر جليل في توجيه هذا الفكر العربي المعاصر الوجهات الأساسية وفي رسم أهم التيارات التي تشقّه. وننظرة في آثار كلّ من عبد الله العروي وأنور عبد الملك ومحمّد عابد الجابري وحسين مروة ومحمّد عمارة وحسين حنفي مثلًا كافية لتأكيد الأمر. ثمّ إنّ الأمر يبدو واضحًا كذلك في مسيرة أكثر المبدعين العرب منذ عصر "النهضة". فلئن كانت لمجالات إبداعاتهم ، رسمًا كانت أو قصًّا أو شعرًا خصوصياتها الناشئة عن مكوّنات هذه الفنون الذاتية وعن مدى تراكم تجارب العرب فيها ، فإن طرح مسألة الأصالة والخصوصية كان دائم الحضور في أذهان هؤلاء المبدعين فكذا كان الأمر عند "ناصيف اليازجي" و"أحمد شوقي" و"بدر شاكر السياب" و"أحمد سعيد" (أدونيس) وغيرهم وكذلك كان الأمر في مسيرة "محمّد تيمور" و"توفيق الحكيم" وغير هؤلاء ...

فإن كان اتصال المسألة بمظاهر التعبير الفنّي وحضورها ضمن شواغل المبدعين العرب في شتّى أجناس الإبداع الفنّي وأشكالها أمرًا بيّنًا وذلك طيلة فترة النهضة وما بعدها ولئن كان اعتماد المفكّرين المتناولين لهذه المسألة تحليلًا ونقاشًا أو عرضًا ودعوةً وانطلاقهم من مختلف هذه التعابير الفنّية لتحديد مختلف رؤاهم أمرًا ثابتًا ممّا يؤكّد الصلة المتينة بين دلالات مقولات الأصالة والتأصيل في الخطاب الفكري العربي المعاصر وبين دلالاتها بالنسبة إلى مختلف هذه التعابير ،

فما عساها تكون دلالات مفهوم الأصالة والتأصيل المسرحيين من هذه الدلالات العامة المشار إليها في إطار الخطابين الإبداعي والفكري العربيين ؟ وما هو مدى توافقها مع الأبعاد الناجمة عنها ؟

لا يمكن حديثا أن تخرج دلالاته عن الإطار العام لهذه الدلالات السياقية التي حددنا . فالمسرح جنس من التعبير يكاد يقر كل المشتغلين به والمؤرخين له بأنه في شكله المتعارف فن وافد على العرب وثقافتهم وهو من هذه الوجهة نتاج عمليات المثاقفة الناتجة عن اتصال العرب بالغرب اتصالا رأينا أنه كثيرا ما اتسم بطابع إشكالي فلم يخل من ضروب من العدوانية وأشكال من الانبهار في ذات الآن . والمسرح بحكم أنه نشأ حسب هذا المنظور وترعرع ضمن حضارة الغرب المهيمن والغاني حامل لقيم ومعبر عن رؤى للعالم تتماهى مع هذه الحضارة وهذا الغرب ، ولكنه تصور في ذات الآن غريبة من قرائن المعاصرة والعصرية لا مجال للتغاضي عنه فضلا عن تجاهله ، فيتنزل مفهوم "تأصيل المسرح العربي" بالضرورة ، من ثمة ، في إطار المعنى الجامع لمختلف دلالات الأصالة والتأصيل والمتمثلة أساسا في التعبير عن مستويات من الوعي بخطر الذوبان وفقدان الهوية من خلال الإبقاء على أشكال التبعية للغير، من ناحية،وفي العمل على مواجهة هذا الوضع، من ناحية ثانية،بطرق إختلفت باختلاف مستويات هذا الوعي المرتبط بدوره بأنواع المنطلقات والرؤى للذات وللآخر في إطار العصر ، ولذلك وجب إستثناء بعض المعاني التي عبر عنها المفهوم في سياقات خاصة من خطاب النقاد والمؤرخين للمسرح العربي ، وأهم هذه المعاني تلك التي أطلقت فيها سمة "تأصيل" على النص المسرحي بمجرد كونه ليس مترجما ولا مقتبسا ، وبمجرد أن يكون كاتبه عربيا ، مثلما ورد عند د . محمد غنيمي هلال

ـ مثلاً ـ في سياق تتبّعه لمراحل تطوّر العمل المسرحيّ العربيّ إذ يقول : " أمّا " في خصوص المسرحيات الاصيلة غير المترجمة فقد كثرت وتنوّعت اتّجاهاتها" (154) أو تلك السّياقات التي يبدو فيها "التأصيل" يدّلّ على النجاح في محاذاة المسرح الغربيّ والحذق فيه باحترام الاصول الكلاسيكيّة حسبما حدّدها أرسطور وشرّاح كتابه "فن الشعر" مثلما ورد ذلك ـ مثلا ـ في تقويم "د. أحمد هيكل" للكتابة المسرحية العربية في باب أطلق عليه عنوان "تأصيل الادب المسرحي" من كتاب له (155) يقول فيه : ".. ظهرت نصوص مسرحية أدبية تقوم على ما عرف لهذا الفن من أصول فنّية .. فتمّت هذه النصوص الادب المسرحي ... وأصّلته ... وقد تجلّت في نتاجات علميّن ... هما "أحمد شوقي" و"توفيق الحكيم"، فعلى جهود الاوّل تمّ تأصيل المسرحيّة الشعريّة ، وعلى جهود الثاني تمّ تأصيل المسرحيّة النثرية .." (156)

ويوضّح الكاتب معنى الاصول الفنّية الواردة في قوله من خلال ما ضمّنه في نصّه هذا من آراء للدكتور "محمّد مندور" حول مسرح شوقي فيقول ".. آتخذ لمسرحياته هدفا أخلاقيّا ... وأعتمد الشعر لغة للمآسي على غرار الكلاسيكيين ... متأثّرا في كل هذا بالكتّاب الكلاسيكيين الفرنسيّين وخاصة "كورناي" .. (157)

---

154 ـ الادب المقارن،ط IV،دار العودة بيروت،د .ت ، (الطبعة الاولى (1953) أنظر، ص(177) .

155 ـ الادب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى الثانية دار المعارف ط : III القاهرة 1979 .

156 ـ ص(300) ـ من الكتاب السابق الذكر والتسطير من لدننا .

157 ـ ص(297) ـ (303) من الكتاب السابق الذكر .

أمّا المعاني التي تعنينا من مفهوم "تأصيل المسرح العربي" الواردة في خطاب المسرحيين والنقّاد العرب فهي تلك المعبّرة عن دعوة إلى إبداع مسرح ينسجم مع الثقافة العربية المتماهية مع الشخصيّة القومية العربيّة، والمفهوم من وجهة النظر هذه معتمدٌ – بشكل أو بآخر – على مقولة تعبير الأجناس الأدبيّة والفنيّة عن خصوصيّات الشعوب وتفاعلها مع حضاراتها ومقرٌّ بغياب هذه السمة عن المسرح في أشكاله الممارسة من لدن العرب، ومنطلقٌ – نتيجةً لذلك – من تقويم لهذه الممارسة العربيّة تقويما غايته تغيير السائد من أشكاله وتحقيق صبغة الأصالة فيه، وهو بذلك متفاعل بالضرورة مع الدلالات المتعددة والمختلفة التي تجلّت لمفهومَيْ الأصالة والتأصيل ومع امتداداتها في الخطاب الفكري والإبداعي العربيّ، إذ هو نتاجٌ لهذا الفكر متأثّرٌ بمختلف التيّارات التي تشقّه. فهل يعني هذا أن الدعوة إلى تأصيل المسرح عند العرب إنّما هي مجرّد صدى لمسألة الأصالة والخصوصية التي وسمت الفكر العربيّ المعاصر فحوت مقولاتها وتضمّنت إشكاليّاتها؟ فتعدّدت صورها، نتيجة لذلك، وتناقضت؟ أم أنّ لها ميزةً خاصّة تميّزها إضافة إلى تفاعلها ذلك؟ ثمّ هل يمكن أن يكون لهذه الدعوة أثر على مسار الممارسة العربية للمسرح؟

إن ضرورة التفريق بين الهويّة في حدّ ذاتها باعتبارها حقيقة تضمن توازنًا نفسيًّا لجماعةٍ ما وتعطي لجماعيّتها معناها ومبرّراتها وبين خطاب الهويّة الذي لا يعني ذلك بالضرورة بل قد يتعلّق الأمر بإيديولوجيا يركّبها من يريد تبرير وضع واقع أو من يريد الدفع إلى تغيير هذا الواقع في اتّجاه ما قد يكون منسجمًا مع مصالح الناطق بهذا الخطاب. إن هذا التفريق دفعنا إلى الانتباه إلى التباعد الممكن بين الدعوات إلى "تأصيل المسرح العربي" من ناحية، وبين عمليّة تأصيله الفعليّة من ناحية ثانية، الأمر الذي يضفي على خطاب الدعوة إلى التأصيل استقلالًا نسبيًّا يسمح بدراسته في ذاته، دون أن يكون منقطع الصلة بمميزات ممارسة هذا الفنّ الإبداعيّة.

فليكن المنطلق في الإجابة على الأسئلة المطروحة إذن من السعي إلى تحليل خطاب الدعوات إلى التأصيل هذه والوقوف على آلياته فنبحث عن الدوافع والدواعي المعبّر عنها في هذا الخطاب إذ بها تتعلّق التوجّهات وعلى أساسها تحدّد الوسائل والسبل الموصلة للمسرح المنشود، وبدرجة إختلافها وتلاقيها يكون إختلاف صور هذا المسرح وإتفاقها، محاولين الوقوف على صلاتها بغير المعبّر عنه من الدواعي والدوافع سواء منها الموضوعية أو الذاتيّة. ومن خلال ذلك يتجلّى لنا موقع تأصيل المسرح العربيّ من دعوة الأصالة والتأصيل في إطار النشاط الإبداعيّ والفكريّ العربيّ بشكل عام.

3 ـ المعبّر عنه من الدّواعي إلى التّأصيل ومن المنطلقات

3 — 1 — موقعها من نصوص الخطاب

3 — 2 — الدّواعي المعبّر عنها

3 — 3 — منطلقات الدّعوى إلى التأصيل

3 — 4 — ما وراء المعبّر عنه من الدّواعي

3 ـ 1 موقعها في خطاب تأصيل المسرح العربي

إن الناظر في النصوص المكوّنة لخطاب تأصيل المسرح العربي يلاحظ إختلاف طبيعتها وإنتماءها إلى أجناس من الكتابة متنوّعة (1) فمنها ما ورد مقدّمات لمسرحيات بعينها (2) فارتبط بها وبظروفها إرتباطا ما، ومنها ما ورد مداخلات أو محاضرات ألقيت من على منابر خصّصت لتدارس المسألة لذاتها أو في إطار مسائل أخرى تهمّ المسرح العربي فتوجّه أصحابها إلى جمهور مختصّ (3) ومنها ما ورد مقالات نشرت في مجلاّت أو جرائد فتوجّهت إلى جمهور أوسع مستجيبة لمقتضيات المقال الصحفيّ (4) ومنها ما ورد بيانات مفردة للمسألة

---

1) والعينات التي انتقيناها، لتكوّن المدوّنة النّصية المعتمدة في بحثنا هذا، تكاد تصوّر أشكال التنوّع هذا .

2) فكذا كانت، مثلا، مقدّمة مسرحية "الصفقة" (توفيق الحكيم) ومقدّمة "الفرافير" (يوسف ادريس) ومقدّمات مسرحيات سعد الله ونوس ومقدمة "ديوان الزنج" (عز الدين المدني)

3) كذا كانت مداخلة "شريف خزندار" الموسومة ب :
Pour la «recreation» d'une expression dramatique arabe....

4) يمكن أن ندرج مقالات يوسف ادريس "نحو مسرح مصري" المشار إليه آنفا، ضمنها .

ناطقةً بلسان أفراد (5) أو جماعات (6) معلنة عن نوايا ومبشّرة بآفاق جديدة أو مُقيِّمة لممارسات بعينها ومنادية بتوخّي أدوات ووسائل محدّدة. وقارئ هذه النصوص لا تخفى عليه ضروب الأدوات المعرفيّة المعتمدة وأنواع الأساليب التعبيريّة المتوسّلة فيها، فمن دراسات تنطلق من مقدّمات وتعتمد مناهج تحليل متفاوتة الدقّة تحتكم متونها (7)، إلى مجموعة من الفقرات تستقل الواحدة أو العدد منها بذاتها (8)، ومن دعوة مباشرة اللهجة إلى أخرى إيحائيّة الأسلوب شاعريّة التعبير، جادّة التوجه حينًا ساخرة المسلك حينا آخر.

لكن المتمعّن في نصوص هذا الخطاب يلاحظ أنها، على تنوّع سماتها تلك واختلاف رؤى أصحابها وتعارض توجّهاتهم، تكاد تكون خاضعة في خطوطها الكبرى إلى ترسيمة واحدة مسايرة لمنطق واحد يتمثّل في سماته العامة – في إنطلاق أصحاب الدعوات إلى تأصيل المسرح العربيّ، مبدعين كانوا أو نقّادا، من مقدّمات فكريّة يعلّلون بها دعواتهم ويبنون على أساسها توجّهاتهم الرئيسية فيها وغالبًا ما تتطابق هذه المقدّمات مع منطلقات أصحاب هذه الدعوات الفكريّة والفنّية وتعبّر عنها، وكثيرًا ما تتصوّر هذه الأخيرة في شكل دوافع وحوافز إلى تحقيق هذا التأصيل فتتحدّد بمقتضاها

---

5) "بيانات من أجل مسرح عربي جديد" لسعد الله ونوس عيّنة عنها.

6) بيان مسرح الحكواتي (روجي عساف) وبيان "جماعة المسرح الاحتفالي" مثالان لهذا النوع.

7) مقال "خزندار" الآنف ذكره، وكتاب "المسرح العربي من أين وإلى أين" لسلمان قطاية وكتاب علي الراعي الموسوم بـ الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري وكتاب عبد الكريم برشيد "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" أمثلة عن ذلك ...

8) رقّم عبد الكريم برشيد فقرات البيان الأول والثاني لجماعة المسرح الاحتفالي بحيث بدت كل فقرة وكأنها مستقلة بذاتها، واعتمد المدني في نصّه "نحو كتابة مسرحية عربية حديثة" الأسلوب ذاته دون ترقيم للفقرات الواردة في ذلك النص. (قد سبق التعريف طبعا بمختلف النصوص المذكورة في الفصل قبل السابق).

صور هذا المسرح المؤصّل وترتسم سمات السّبل الموصلة إليه ، الأمر الذي يحتّم على الباحث في المسألة وعلى السّاعي إلى فهم آليات الظاهرة أن يولي الأمر الاهتمام الذي يستحقّ ، فيسعى إلى الكشف عن هذه الدواعي والحوافز المعبّر عنها ويعمل على تصنيفها بغية الوقوف على منطلقات أصحابها الفكريّة ثم يتناول مختلف المسالك المقترحة لتحقيق أصالة المسرح العربيّ المرتجاة بالتحليل بحثا عن عناصر التفاعل بينها وبين مختلف الدوافع والدواعي . لكنه كثيرا ما يرتبط المعبّر عنه من هذه الأخيرة بأخرى غير معبّر عنها لا تخلو من أهمّية في تحديد جذور مسالك التأصيل المقترحة ومسارات تطوّرها وفي الوقوف على دلالاتها وأبعادها بشكل أدقّ . فما هي هذه الحوافز والدوافع المعبّر عنها منها وغير المعبّر ؟ وما هي أهم المنطلقات الكامنة وراء الأمر ؟

3 ـ 2 **الدواعي المعبّر عنها :**

تكاد ترتبط مختلف الدواعي إلى تأصيل المسرح العربي بمنطلقين متلازمين يتمثّل أولهما في الإقرار تصريحا تارة وتلميحا أخرى بأن هذا الفنّ وافد على الثقافة العربيّة وبأنّ حاجة الانسان العربي إلى ممارسته متأكّدة نظرًا لأهمّية هذا الفن وخطورة دوره . وأما المنطلق الثاني فيتمثّل في عدم الرضى بنوعية الممارسة العربيّة لهذا الفن .

3 ـ 2 ـ 1 **الطابع الغربي للممارسة العربية للمسرح :**

ويتجلّى الإقرار بالطابع الغربيّ للممارسة العربيّة للمسرح بشكل متواتر عند أصحاب الدعوات إلى التأصيل ، فنادرًا ما لا تعثر في نصوص هؤلاء على تذكير بحقيقة الأصول التي اعتمدها العرب في أعمالهم المسرحيّة وعلى إلحاح على سمتها الوافدة ، بل من أصحاب الدعوات من يعتبر غياب الأصول المسرحيّة عن الحضارة العربيّة الاسلاميّة غيابًا مُعطى لا سبيل إلى نقاشه شأن "أدونيس" الذي ما انفكّ يعبّر عن الأمر بشكل لا يخلو من إلحاح فيقول مثلا بكل وضوح : "ليس هناك أيّ "شيء" عربيّ يمكن القول

عنه من الناحية الفنية ، أنه أصل مسرحي ... " (9) وأما من حاول منهم – شأن أغلب المؤرخين للممارسة العربية للمسرح – أن يشير إلى أشكال من الفرجة نشأت بشكل ذاتي في هذا البلد أو ذاك أو وردت إلى هذا القطر أو ذاك عبر مسالك غير المسلك الأوروبي ، فإنه سرعان ما يشير إلى أن تأثيرها رفيق على الممارسة العربية لهذا الفن في العصر الحديث ، فهذا "يوسف إدريس" مثلا يسعى في مقالاته المشار إليهما إلى دحض سمة الكونية التي وسم بها مسرح الغرب الأوروبي وأشكاله فيسعى كل السعي إلى تأكيد معرفة المصريين القدامى لأشكال من المسرح سبقت ظهور المسرح اليوناني الذي نشأ منه المسرح الأوروبي الحالي وعليه انبنت أصوله (10)، ولكنه سرعان ما يقر بأن هذا المسرح الفرعوني لا يمكن أن يعتبر الأصل المباشر للمسرح المصري الحديث نظرا للقطيعة التاريخية الفعلية التي كانت بين هذا الأخير وبين ذلك المسرح القديم الأمر الذي يجعل "محاولة العثور على شكل صريح للمسرح المصري في العصرين المسيحي والإسلامي [اللاحقين بالعصر الفرعوني]، في رأيه، نوعا من الافتراء على الواقع ... " (11) فالبداية الحقيقية - في نظر يوسف ادريس - [للمسرح المصري المعاصر] ... كانت عن طريق حركة ترجمة نشيطة على يد المهاجرين اللبنانيين لنقل المسرح الفرنسي إلى اللغة العربية [بل إن تلك الحركة]لا نزال سارية في حياتنا

---

9) أدونيس ، "بيان المسرح " المنشور في كتاب "فاتحة لنهايات القرن "(سبق التعريف به) أنظر ص : (170) وما بعدها .

10) يوسف ادريس ، "نحو مسرح مصري " الوارد في ذيل كتابه الموسوم بـ"نحو مسرح عربي " (سبق التعريف به) أنظر ص : (467) بالأخص .

11) المصدر السابق ص : 473 .

المسرحيّة إلى اليوم ولا يزال الاقتباس والتعريب والتمصير من العُمد الرئيسية التي يقوم عليها [هذا المسرح] ..." (12) ولئن عقد محمّد عزيزة في أطروحته "المسرح والاسلام" فصلاً أحصى فيه أنواع الظواهر المسرحية التي عرفتها الحضارة العربية الإسلاميّة سواء منها ما تعلّق بالظاهرات الدينية أو بضروب الاحتفالات والتجمّعات فإنّه يخلص هو أيضا في نهايته إلى اعتبار هذه "العناصر قبل المسرحيّة" لا أثر لها في نشأة الممارسة العربيّة المعاصرة للمسرح ويُعيد أمر ولادة الممارسة العربية للمسرح إلى تقليد الغربيّين فتندرج بذلك ضمن عمليات المثاقفة (13)، وإلى نفس الرأي ذهب "وليد إخلاصي" في محاولته بيان مراحل الممارسة العربية للمسرح في نزوعه إلى التأصيل فلقد رأى أنّه "مهما قيل في الأبحاث والدراسات عن جذور المسرح العربيّ، فهو ثقافة مستوردة، قذفت بها إلينا أمواج حضارة البحر الأبيض المتوسط، وإلى أن تثبت صحّة ارتباط جذور المسرح العربي بملحمة "جلجامش" (14) على سبيل المثال أو بطقوس سوف عكاظ أو بأتراح الشيعة في مواسم التذكّر الفاجع، فإن اعترافنا بارتباط جذور المسرح العربي أدبا وفعلا بالمسرح الأوروبي على وجه الخصوص يعتبر فضيلة ..." (15) وإلى هذا الرأي ذاته تقريبا ذهب أغلب الدّاعين إلى التأصيل إذ يبدو الانتساب في رأيهم إلى أشكال الفرجة والعروض المحلّية لاحقا

---

12) المصدر السابق .

13) أنظر "المسرح والاسلام" في نصّه الأصل (قد سبق التعريف به) إبتداء من ص:(35) وخاصة ص:(43) . .

14) سبق التعريف بها في الفصل الأوّل .

15) أنظر على سبيل المثال كتاب " محمّد عزيزة" الاسلام والمسرح" ص(43) من نسخته الفرنسية (سبق التعريف به) .

بممارسة العرب للمسرح بشكله الأوروبي ، الأمر الذي ينزع عن تلك الأشكال سمة الأصل أو التجدد لمواصفات الأعمال المسرحية التي أنتجها العرب (16)

فيقول "فرحان بلبل" مثلا : "الحقيقة هي أن مسرحنا لم يكن تطورا لتلك المظاهر البدائية . ولم نتعرف عليها وندرسها إلا بعد معرفتنا للمسرح الأجنبي فكان أثرها في مسرحنا المعاصر مجرد تزيينات وإضافات صغيرة . . لا تشكل أية أهمية . . . " (17) وهذا يعني " أن أصول المسرح العربي وتقاليده ، مأخوذة كلها عن المسرح الأوروبي ، بدءا من عمارة المسرح ، وانتهاء بأساليب الإخراج والتمثيل . وما نزال حتى الآن نتقيد بهذه الأصول والتقاليد ، بل ونلح عليها ونضع مقاييسنا النقدية إستنادا إليها . . . " (18)ومهما كان تقويم أصحاب خطاب التأصيل العربي لهذا الأمر ومهما كان اختلافهم في تفسيره فإنهم لا يكادون يختلفون حول غلبة هذه السمات على الأعمال المسرحية العربية بل تبدو عند البعض منهم "قهرية" لا قدرة على ردها . (19)

3 — 2 — 2 أهمية الفن المسرحي

أما مسألة أهمية هذا الفن بالنسبة إلى الإنسان العربي المعاصر فتبدو كامنة في رأي أصحاب الدعوات في أن هذا الفن ، على سمنه الوافد ذلك ، ورغما عما يمكن أن يقال في قيمة نتاجاته العربية ونوعيتها ، قد أضحى يحتل مكانة مرموقة في الحياة الثقافية العربية بل ونال من لدن العرب المعاصرين — حسب تعبير عز الدين المدني — موقع "الصدارة في

16) وليد اخلاصي ، "قطعة وطن على شاطئ قديم" (سبق التعريف به) ص(6)—(7)
17) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" (سبق التعريف به) ص(157) .
18) المصدر السابق .
19) يقول وليد إخلاصي — مثلا —:"المدنية الغربية مصدر قهري للفنون والمسرح على وجه التحديد" ، أنظر ص(8) من "قطعة وطن على شاطئ قديم" (سبق التعريف به) .

آدابهم وفنونهم" (20) ولم يكن ذلك نتيجة القرن ونيف التي آستغرقتها مدة الممارسة العربية لهذا الفن بشكله المتعارف فحسب ولا نتيجة للتراكم الكمي الحاصل في إنتاجاته وإنما لارتقائه إلى مصاف المؤسسات التي لا يسد والاستغناء عنها أمرًا ميسورا في رأي بعض أصحاب نصوص التأصيل إذ أصبح فنًا راسخًا في واقع الثقافة العربية له ماضيه وتراثه "ذلك أن المسرح صار الآن ـ حسب تعبير "فرحان بلبل" ـ فنًا أصيلا من فنوننا ، وتعايش مع الواقع العربي وعبر عنه ..."(21)

وتتجلى قيمته ومظاهر الحاجة إليه في رأي البعض الآخر من الداعين إلى التأصيل في ما يمكن أن يلعبه من دور تثقيفي بالنسبة إلى الانسان العربي إذ "أن تفشي الأمية الواسع يجعل من المسرح ـ في رأي سعد الله ونوس ـ أداة تثقيفية وترفيهية هامة جدا ، والحاجة ماسة إليها أكثر من بلدان أخرى تستطيع أن تروي حاجتها الثقافية بطرق مختلفة ومتاحة لها وسائل أكثر (هكذا) ..." (22)

وهو في جوهره ـ إلى جانب ذلك ـ أداة تحقق "حاجة الانسان إلى التعبير" في مفهومه الواسع (23) وهو في جوهره كذلك القادر وحده ـ في رأي محمد عزيزة ـ على تمكين الإنسان العربي من وسيلة تعبير عن منزلته الوجودية في هذا العالم المعاصر وهي المنزلة المتولدة عما أسماه هذا الكاتب بنفسه "بالتمزق الذي حصل في روحه" عندما ابتلي

---

20) عز الدين المدني "الزنج" (ط I) ص : 10 .

21) فرحان بلبل. المعطيات نفسها ص (170) .

22) سعد الله ونوس، بيانات مسرح عربي جديد "المعرفة" (السورية) عدد 104 أكتوبر 1970 ، أنظر ص : (7) هامش رقم 1 .

23) روجي عساف ، المسرحة فناع المدينة (سبق التعريف به) انظر ص (54 ـ 55) .

"بمحنة الاستعمار" (24) .

ومهما كانت طبيعة الدّور المنتظر من الفنّ المسرحيّ أن يلعبه بالنّسبة إلى أصحاب الدعوات ، ومهما كانت درجة الوضوح التي تبدو عليها مواصفات هذا الدّور الممكن عندهم ، ومهما كانت الوظيفة المنتظر أن يؤدّيها ، فإنه يتجلّى في صورة المستجيب إلى حاجات قديمة في رأي البعض وجديدة في رأي البعض الآخر ولكنّهما في رأيهم جميعا حاجات فعليّة وأكيدة على المسرح المرجوّ إنجازه أن يحقّقها .

3 ـ 2 ـ 3 عدم الرضى بالممارسة العربية للمسرح

أمّا المنطلق الثاني المتواتر في خطاب الدعوة إلى التّأصيل فمتمثّل في التعبير عن عدم الرضى عن قيمة النّتاجات المسرحية السائدة . وكثيرًا ما تَرِدُ أحكام أصحاب هذه الدعوة موجّهة إلى المسرح العربيّ في مجمله ومتّسمة بأشكال من التعميم . ونادرًا ما يعثر القارئ لهذه النصوص على تقويم لأعمال مسرحيّة محدّدة وإذا ما عمد الواحد من أصحاب هذه النصوص إلى ذلك فكثيرًا ما ينتقي عيّنات بذاتها يقارن

---

24) أنظر ص (23) من كتابه " أشكال الفرجة التقليدية" (بالفرنسية) ، سبق التعريف به ، قارن ذلك بما ورد في كتابه "المسرح والاسلام" (بالفرنسية) ، سبق التعريف به ، ص : (47) ، ويقول محمّد عزيزة في كتابه " أشكال الفرجة التقليدية اسابق الذكر" : قد أضحت الحاجة الى التّعبير المسرحيّ متأكّدة إذ لم يعد الاحتفال الباعث عن الوئام والانسجام بقادر على رتق الشروخ التي شقّت روح العربيّ الواقع تحت (ثقل) الاستعمار".

M. AZIZA, les formes traditionnelles du spectacle, op, cit. p: (25).

بينها مقارنةً سريعة أو يطلق عليها أحكاما دونما تدعيم مستفيض أو برهان مقنع (25) وقليل منهم من يحسّ بالحاجة إلى الأمر، وأقلّ منهم من يرى ضرورة تعليل هذا الغياب أو تبريره. ولعلّ شكل النّصوص وجنسها هما اللّذان يجعلان الدراسة المستفيضة أمرًا غير وارد في أذهان أصحاب هذه النصوص فتبدو أغلبها وكأنها منطلقة من استنتاجات قبليّة أو آراء مسبّقة اعتمدها صاحب النص أو تبنّاها عن نصوص أخرى خارجة عن خطاب الدعوة إلى التأصيل فتبدو البيانات بمثابة تنويح لها أو توهم — على الأقل — قارئها بذلك.

ويتراوح عدم الرضى بالممارسة العربيّة الرّاهنة للمسرح عند أصحاب هذه النصوص بين استنقاص قيمة النتاجات المسرحيّة العربيّة إلى حدٍّ تبدو معها غير قادرة على بناء فنّ مسرحيّ عربيّ الأمر الذي يعني نفيا لوجود هذا المسرح جملة وتفصيلا، وبين إبراز سمات الرداءة الغالبة على هذه النّتاجات بشكل تبدو معه محدودة الأثر رقيقة الشأن، فيتعرّض الواحد منهم إلى جوانب بذاتها من هذه النتاجات المسرحيّة بنقدها ويبيّن جوانب التقصير فيها. وتختلف أشكال التعبير عن هذه الأحكام فمنها ما يكون صريحا ومباشرا مثلما كان الأمر بالنسبة إلى "أدونيس" الذي ذهب إلى أنّه ليس عندنا، حتى الآن، مسرح ..." رغم إقراره بتوفّر

25) يتعرّض "يوسف ادريس" مثلا للممارسة المسرحية منذ عهد الروّاد إلى عهده مرورا بثورتي 1919 و 1952 في حوالي 3 صفحات (473 — 475) من مجموع 30 صفحة استغرقتها مقالاته الثلاث (465 — 495) فيقدّم خصائصها بشكل سريع ثم يصدر أحكاما تبرّر طبيعة دعوته إلى التأصيل. أمّا "سلمان قطاية" فقد ذهب في بيان حالة المسرح العربي إلى اختيار (4) عيّنات (جورج أبيض، يوسف وهبي، نجيب الريحاني وسيّد درويش) قوّم من خلالها طبيعة المسرح المصري في (4 صفحات لا غير (ص 20 — 23) من كتابه "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟" السابق الذكر.

المواهب العربيّة في الكتابة المسرحية .. (26) ومنها ما يكون أقلّ مباشرة دون أن يخلو من وضوح وتقريريّة شأن تعبير عبد الكريم برشيد الذي يقول فيه : "عندما نتأمّل خريطة المسرح العربيّ لا نجد غير تجارب هزيلة لا يمكن أن تشكّل قديم هذا المسرح ..." (27) . ومن الأحكام ما يُلحّ على الأثر السّلبيّ للنتاجات المسرحيّة السائدة على قيمة المسرح ومنزلته بين العرب فتبدو سمات هذه النّتاجات مائلة بهذا الفنّ عن مقاصده. ويصبح " المسرح في البلاد العربية"حسْبَ تعبير عز الدين المدني ، -إلاّ ما قلّ وندّر منه – إمّا غثّا من الطهية وإما عنوان [استلاب] ....(28) على الرّغم من أن هذا المسرح مكتوب بالعربيّة ..." (29) ومن الأحكام ما يؤكّد على سطحيّة هذه النّتاجات في جُمَلتها وسرعة إندثارها مثلما ذهب إلى ذلك "فرحان بلبل" عندما اعتبر أغلبية النصوص المسرحية العربيّة "هشّة لم تستطع الثبات في وجه الزمن حتّى لسنوات قليلة" وأكّد رأيه متسائلا .." أين المسرحيات المصريّة الكبيرة التي كتبت في بداية الستينات وكان لها دويّ وأهمّية ؟ هل تستطيع الآن أن تحيا على خشبة المسرح من جديد مع أن عمرها لا يزيد على خمسة عشر عاما ؟ وأين هي المسرحيّات المكتوبة بين حزيران وتشرين ؟ ألم تحطّمها طلقات عدّة مدافع

---

26) أدونيس، بيان المسرح في كتابه "فاتحة لنهايات القرن" سبق التعريف به أنظر ص : (168) بالأخص .
27) عبد الكريم برشيد ، أنظر النقطة رقم(7)من "البيان الأول لجماعة الفن الاحتفالي "(السابق الذكر) .
28) إستعمل الكاتب عبارة "مفارقة" ورأينا تعويضها ب"استلاب" اعتمادا على الهامش الوارد من الصفحة ذاتها والذي أشار فيه إلى أنّ العبارة التي إستعملها هي ترجمة لمفهوم (Aliénation) أنظر(ديوان الزنج) ص:(27) .
29) "ديوان الزنج" المعطيات ذاتها .

وأبعدتهما – إلّا في القليل النادر – عن حياة العرض المسرحي نهائيا ؟ . . . " (30) ومنها ما يشير إلى سيطرة الطابع "التّجاري الاستهلاكي" على النّصوص المسرحيّة السائدة المرتبطة بغلبة سمة "التقليديّة المستهلكة" على الانواع المسرحية الغالبة (31) ومن الاحكام ما يتوجّه إلى تصوير المسرحيّين العرب من خلال نتاجاتهم المسرحيّة فتبدو هذه قليلة الاهمّية ويبدو هؤلاء بعيدين عن تحقيق ذواتهم الإبداعيّة "لايزالون . . في رأي "سلمان قطاية" – مثلا – بعد أكثر من مائة سنة من التجربة المسرحيّة حسب المفهوم الأوروبي يدورون في حلقة مفرغة . . . " (32)

وفي الإلحاح على عدم الرضى بحالة المسرح العربي الرّاهنة وبنتاجاتها في نصوص خطاب الدعوة إلى التّأصيل إلى جانب الإقرار بأهمّية هذا الفن بالنّسبة إلى الإنسان العربيّ المعاصر بشكل مباشر أو غير مباشر تعبير عن تمسّك بهذا الفنّ ودعوة إلى رعايته والمحافظة عليه ، فتصوّر – من ثمّة – أصوله العربيّة من ناحية، وضرورة تغيير واقع هذه الممارسة العربيّة تطلّعا إلى تحقيق نتاجات أحسن وأرقى ،من ناحية ثانية، مصدرًا أساسيّا لدواعي تأصيل هذا الفنّ .

وكيفما كانت مقاييس أصحاب الدعوات إلى تأصيل المسرح العربي في تحديد مواصفات هذا الأحسن وهذا الأرقى ، فإنّهم يستشفّون من خلال تقويمهم للممارسة العربيّة لهذا الفن في مجملها أو من خلال

30) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" (سبق التعريف به) ص : (192) .
31) وليد اخلاصي "قطعة وطن على شاطئ قديم" (السالف الذكر) ص : (13).
32) سلمان قطاية "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟" (سبق التعريف به) أنظر ص : (9) .

مظاهر منها بعينها إلى محاولة الوقوف على الرؤى السائدة بين المسرحيين العرب لهذا الفن ماضيًا وحاضرًا وضبط صور ممارسته بين ظهرانيهم مزاوجين هذه العمليّة أحيانًا بسعي إلى حدّ هذا الفن في ذاته بغية الوقوف على السمات المميّزة له عن بقية الفنون وقد يتناول الواحد منهم ممارسات له من لدن الغربيين أصحابه يعرض مظاهر منها سعيا إلى التمييز بين ما هو جوهري في هذا الفن وبين ما هو عرضي أو نسبي ، ثم يبني على ما ينتج عن العمليّة أو العمليتين أسسًا يفسّر بها تلك الرؤى السائدة عند العرب لهذا الفن ولضروب ممارساتهم الموصوفة تلك فتتجلّى من خلال ذلك أسباب تقف وراء حالة المسرح العربي الراهنة التي يتحتّم تغييرها . وكثيرًا ما تتصوّر تلك الأسباب في شكل حوافز تدعو إلى الدّعوة إلى تأصيل هذا الفن باعتبار أن ذلك المسلك هو الأنجع لتحقيق هذا التغيير وتجاوز المألوف والسائد لأنه أكثر المسالك جذريّة إذ لا تعود أسباب الرداءة الغالبة على الممارسة العربيّة لهذا الفن،في رأي أغلبهم،إلى محدوديّة قدرات المسرحيين العرب الابداعية أفرادًا أو جماعات وإنّما يتجاوز الأمر ذلك إلى ما يقف وراء محدوديّة الامكانيات هذه . وكثيرًا ما يُعزى ذلك بشكل أساسيّ إلى الطابع المستورد لهذا الفن وإلى الظروف الحافّة بتلقي العرب له وبطرق ممارستهم . وطبيعيّ أن تتفاعل الأسباب عند الواحد منهم مع نظرته لهذا الفن ولدوره ، فيتناغم ذلك مع منطلقاته الفكريّة وتتحدّد بناءً عليها سمات تأصيل هذا الفن عنده وطرق تحقيقها .

فما هي أهم المظاهر غير المَرْضيّ عليها في نتاجات المسرح العربي في رأي أصحاب هذه النصوص ؟ وإلى أيّ الأسباب يعود ذلك في رأيهم ؟ وما الذي يجعل من هذه المظاهر دواعيَ لتأصيل هذا الفن ؟ وما هي المنطلقات الفكريّة والجماليّة الكامنة وراء ما ذهبوا إليه ؟ وما الذي يجمع بين هذه المنطلقات وما الذي يفرّق بينها ؟ وأيّ أثر يُمكن أن يكون لهذا الأمر على صور التأصيل المقترحة وسبله ؟

3 ـ 2 ـ 4 مظاهر الرداءة الداعية إلى التأصيل :

تبدو المظاهر الغالبة على نتاجات المسرحيّين العرب الداعية إلى التأصيل حسب نصوص الداعين إليه واحدةً في مجملها أو تكاد . ويمكن حصْرها في ظاهرتين أساسيّتين تواتَرَا في نصوص الدعوة إلى التأصيل باعتبارهما تجلّيَيْن لرداءة النتاجات المسرحيّة العربيّة الراهنة وصورة لانحسار أثر هذه النتاجات وانحرافها عن الدور المنتظر أن تلعبه ، هذا إن أُقِرّ لها ـ على حالتها تلك ـ بدور .

ونعتَبر أولى هاتين الظاهرتين في سمة الارتباك الغالبة على المسرحيّين العرب والمتجسّدة في انسياقهم يَعْتَمِد الواحدُ منهم من أشكال تعبيريّة في نتاجاته المسرحيّة بالتّعدّد والاختلاف بشكل يجعلها متنافرةً مع غاياته ، المعلَنَة منها أو المُضْمَرة ، ممّا يَنْزع عن هذه النّتاجات كلّ قيمة فنّيّة ويجعلها صورًا لحالات من الاغتراب يعيشها أصحاب هذه النتاجات وعامل استلاب لمن توجّه إليهم ، وأمّا الظاهرة الثانية المعبّر عنها في خطاب الدعوة تلك فناشئةٌ عن السابقة وتتمثّل في طبيعة ما يَرتبط نتاجات العرب المسرحيّة في حالتها تلك بهموم الجمهور العربي وحسّه أو ما اعتبر كذلك ، فتتجلّى أغلب هذه النتاجات ، في رأيهم ، إمّا في قطيعة مع هذه الهموم والشواغل فلا صدى لهذه فيها ولا دور تلعبه تلك ، أو تتصوّر في حالة انسياق إلى ميول الجمهور الرازح تحت وقع الاستلاب تسعى إلى إرضائه فتؤكّد حالته تلك ، من ثمّة ، وتعمّقها .

ولقد عبّر الدعاة إلى تأصيل المسرح العربي عن هاتين الظاهرتين بصور مختلفة وبدرجات من الإلحاح متفاوتة فمنهم من سعى إلى استعارة بعض الصّور لبيان حال المسرحيّين العرب من خلال حالة المسرح العربيّ الغالبة فبدا هذا الأخير عند سعد الله ونوس ـ مثلًا ـ أشبه ما يكون بـ"الطفل الحائر المبهور ، يقف أمام فترينة تغصّ بأشكال وألوان من المود يلات ولا يعرف كيف يختار ، هذا المود يل أو ذلك . . . تلك اللعبة أو الأخرى . . . " (33) وبدا المسرحيّون

---

(33) سعد الله ونوس ، "بيانات لمسرح عربيّ جديد "(سبق التعريف به) أنظر ص (14 ـ 15)

العرب في حالة إرتباك لا يكادون يعرفون طريقهم ، فضخامة التّراث المسرحي الأوروبي الذي تلقّاه الرّواد وتابحوهم في وقت قصير جدّا وتنوّع صوره وتعدّد مظاهره من ناحية، وعدم تمييز هؤلاء من ناحية أخرى بين أنواعه تلك ومظاهر الاختلاف الغالبة عليه أدّت بهم إلى إحتذاء نتاجات مسرحية منتمية إلى أعقاب زمنيّة متباعدة ومعبّرة عن ظروف تاريخيّة مختلفة دون تمييز بين خصائصها ودون إعتبار لدلالات تلك الخصائص والمميزات ، بل منهم من عمد إلى إستعمال تقنيات مسرحيّة غاية في التّباعد والتنافر في الأثر المسرحيّ الواحد (34) الأمر الذي يُفقد تلك التقنيات قيمتها التعبيريّة ويُزيل عن تلك الأعمال كلّ إنسجام ويجعل منها "خليطا عجيبا متنافرا . . . "(35) فلا غرابة في رأي أغلب الدعاة إلى التّأصيل من ثمّة أن تؤدّي مثل هذه الممارسة الى "إنفصال هذا المسرح عن القاعدة الواسعة للجماهير العربيّة الموجّه إليها "(36) فذلك يعود إلى أن "المسرح ، على صورته تلك ، على حدّ تعبير يوسف ادريس ، في واد والشعب في واد . . . " (37) وطبيعيّ أن يكون الأمر كذلك ما دام قد اتّخذ هؤلاء المسرحيّون "شكلا مسرحيّا لا يمكن أن يخدم الجمهور وعاديّ أن ينصرف هذا الجمهور عنهم . . . والعيب -في تقدير "فرحان بلبل" - ليس في هذا الأخير بل في مسرحيات هؤلاء المسرحيّين . . . " (38) ، ويكاد يلتقي أصحاب الدّعوات إلى تأصيل المسرح العربي في سعيهم إلى تحديد الأسباب الكامنة وراء مظاهر الرّداءة المذكورة ونتائجها حول سبب رئيسيّ يفسّرون به حالة المسرح العربي الرّاهنة فكثيرا ما يعيدون الأمر إلى سقوط

---

34) فرحان بلبل "المسرح العربي في مواجهة الحياة" ص(160) .
35) فرحان بلبل ، المعطيات ذاتها .
36) سعد الله ونوس "بيان لمسرح عربي جديد " ص(7) .
37) يوسف ادريس نحو مسرح عربي ص(474) .
38) فرحان بلبل ، المسرح العربي في مواجهة الحياة ص(161) .

المسرحيين العرب في دائرة التقليد ، تقليد المسرحيين الأوروبيين وبنتاجاتهم الأمر الذي يجعل أعمالهم الفنية ، وذلك مهما قدموا من مجهود ، مجرّد "نسخ باهتة" (39) لما قلّدوه عن وعي أو غير وعي "فمعظم كتابنا العرب - في تقدير سلطان قطاية - اتبعوا خطوات المسرح الأوروبي القديمة والحديثة فلم يستطيعوا على الرّغم من جهودهم الصادقة أن يصلوا إلى ما يمكن أن نسميه مسرحا عربيّا " (40) فبتأكّد السّعي إلى التأصيل من ثمة شرطا ضروريّا لإنجاز إبداعات عربيّة فعليّة وسبيلا أنجع إلى تحقيق الأحسن والأرقى من النتاجات إذ هو المسلك السّاعي إلى إزالة مظاهر الرّداءة من خلال إزالة سببها الرئيسي المتمثّل في مسلك التقليد .

وصور التقليد لا تقتصر ، في نظر الكثير من أصحاب نصوص الدعوة على اعتماد نصوص مسرحيّة غربيّة عن اهتمامات الانسان العربي وحسّه ترجمة أو اقتباسا أو إعدادا وإنما تتجلّى وطأة التقليد شديدة على الممارسين لهذا الفن من بين العرب في الوقوع في أسر "جهاز" الانتاج المسرحي بشكله الغربي وما يتطلّبه هذا "الجهاز" من مستلزمات واختصاصات ويشترطه من مراحل إنجاز مضبوطة وما يفترضه من اتفاق سابق ينتظم حسبه اللقاء المسرحيّ وهي أمور ليست بالضرورة متوفّرة في البيئة الاجتماعيّة والثقافيّة العربيّة "فالمسرح القائم على فكرة نصّ مُعَدٍّ من قبل : أخرجه مؤلّف عقليّ أو موهوب . . . لا يمكن . . . أن يتطرّق إليه تعديل" (41) - مثلا - يبدو في رأي "علي الرّاعي" تقليدا غربيّا مسؤولا . . . عن تجمّد المسرح المصريّ على الصيغة التي استورد حسبها من الغرب والتي ظلّت من أواسط القرن الماضي

---

39) تعبير اعتمده "عبد الله العروي" في كتابه "الايديولوجية العربية المعاصرة" وتواتر استعماله من لدن رجال المسرح العربي ونقاده ، أنظر ص "201" من كتابه المذكور في نسخته الفرنسية وطبعته المنقحة الصادرة سنة : 1977 بباريس .

40) سلطان قطاية "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟(سبق التعريف به) ص/17) .

41) على الراعي ، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري (سبق التعريف به) انظر ص : (89)

تُستخدم ما بين اقتباس وترجمة ، حتى إذا قام ... مسرح مصريّ بمؤلّفين مصريّين جاءت مؤلّفاتهم هي الأخرى إشتقاقًا للمسرح الغربيّ (42) في أرض مصريّة ، وليس خلقًا لمسرح مصريّ حقيقيّ ... " (43) وكذلك الأمر بالنّسبة إلى بقيّة عناصر الجهاز المسرحيّ في صورته الغربيّة ، فالمسرحيّون العرب السّالكون مسلك التقليد يتورّطون بالضرورة في محاكاة مظاهر هذه العناصر باعتبارها شروطًا لا يتمّ اللّقاء المسرحيّ من دونها . وكثيرًا ما تكون هذه المظاهر وليدة بيئات إجتماعيّة وثقافيّة بعينها منسجمة مع ما هو سائد فيها من قيَم وهي من ثمّة مظاهر نسبيّة لا يمكن أن تنسجم مع غير البيئة التي فيها نشأت وعنها عبّرت ولعلّ أهمّ هذه العناصر التي لا يجد المسرحيّون المقلّدون مناصًا من احتذائها ومن العمل على تحقيق ما يتطلّبه من مستلزمات — إضافةً إلى مسألة العرض القائم على فكرة النّص المشار إليها — مكان العرض وسماته الخاصة (44) التي تفرض على المشاهدين طقوسًا مخصوصة تتجسّد عبرها ضروب العلاقات الواجب إقامتها في ذلك المكان بين جمهور المتفرّجين والعرض المسرحيّ وهو أمر يتطلّب "تواطئًا مسبّقا " (45) بين هؤلاء وبين من هم على الرّكح من الممثّلين وهو ما ليس بالضرورة في رأي أغلب أصحاب الدعوات مضمونًا في البيئة العربية الإسلاميّة ، الأمر الذي يحمل رجال المسرح على تقليد تلك المظاهر لذات التّقليد دون تحقيق ما ابتنت

42) يشير الكاتب إلى أنه يتبنّى في هذا ملاحظات يوسف ادريس الشّجاعة حول الموضوع في مقالاته المعروفة . المرجع نفسه والمعطيات ذاتها .
43) المرجع نفسه و المعطيات عينها .
44) وكثيرا ما يشار إلى "المسرح/ ايطاليّة" في شكله الإيطالي والمعبّر عنه بالعلبة .
45) روجي عسّاف ، "المسرحة قناع المدينة" (سبق التعريف به) ص : (10).

عليه تلك المظاهر نظرًا لغياب التّفاعل المنتظر مع هذه العناصر من قِبَلِ مَنْ وُجّهت إليهم و/أو لعدم استيعاب المقلّدين أنفسهم لدلالاتها العميقة فيسعى هؤلاء إلى "ترويض" الجمهور العربيّ ترويضًا لقبول تلك المظاهر باعتبارها قيمة من القيم المسلّم بأهمّيتها (45') وطبيعيّ أن تكون نتاجات هؤلاء رديئةً ضئيلة الاثر، وطبيعيّ أن يُوقعهم مثلُ هذا المسلك مدعين ومنظّرين ونقّادا في مسائل مغلوطة تُزيّف الوعي وتطمس أسباب تردّي هذه النّتاجات الفعليّة وتَسقطهم في "دائرة مفرغة". (46)

(45') تعبير اعتمده "رئيف كرم"، أنظر: رئيف كرم، في المسرح ومكانته في الحياة الاجتماعية، الفكر العربي، رقم (14)، السنة الثانية، مارس أبريل 1980، ص(28).

(46) روجي عساف، "المسرحة قناع المدينة" ص(13).

3 ـ 3 منطلقات الدعوة إلى التأصيل :

إنّ منهج النّظر في مظاهر الرّداءة وظواهرها وفي الأسباب الكامنة وراء الأمر حسبما وردت في خطاب الدعوة إلى التّأصيل يلاحظ أنّ ما بدا جامعًا بين مقولات أصحاب هذه الدّعوات إلى التأصيل لا يقوى على منع صور الفرقة والخلاف بينهم ، ويظهر ذلك بشكل خاص عند تفصيلهم القول في مظاهر رداءة النتاجات المسرحيّة العربيّة هذه وتدقيقهم لصور التقليد وتفسيرهم إيّاها فلا تكاد تتلاقى دلالات هذا الأخير ولا صور المسرح المرجوّ إنجازه . ولعلّ الأمر يعود في ذلك إلى نظرة الواحد منهم إلى جوهر هذا الفن من ناحية وإلى مجالات التقليد من ناحية ثانية إلى جانب ما يعتمد من أسس تقوم من خلالها طبيعة الممارسة العربيّة لهذا الفنّ وتحدّد على أساسها حقيقة الهويّة العربيّة . ونظرات هؤلاء وتحديداتهم المختلفة ناتجة عن منطلقات فكريّة وجماليّة محدّدة وعن درجات من الإلمام بمظاهر هذا الفن وسبل في ممارسته متفاوتة . الأمر الذي يجعل فهم طبيعة الدوافع والدّواعي إلى التّأصيل والوقوف على معالم تأثيرها في أشكال هذا التأصيل وصور المسرح البديل الناشئ عنها

رهينَيْ عثور الباحث عن هذه المنطلقات الفكرية والجمالية وعلى طبيعة الصّلة الرابطة لها بها .

أما المنطلقات الفكريّة الأساسيّة المتجلّية في خطاب الدعوة الى التأصيل فيمكن أن تنحصر — إجمالا — في مبادئ أساسيّة ثلاثة هي : تمايز الشعوب والأمم فيما بينها من ناحية وتاريخيّة أجناس التعبير الفنية من ناحية ثانية وأولويّة الشكل الفنّي على المضامين في تحديد مواصفات أجناس التعبير الفنية وفي تحقيق تميّزها من ناحية ثالثة .

ولا يكاد يغيب أوّل هذه المنطلقات عن خطاب الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي إذ يُقرّ أغلب أصحاب هذا الخطاب بأن بين الأمم والشعوب عناصر تمايز تتجلّى في سمات مخصوصة ينفرد بها هذا الشّعب أو هذه الأمّة دون ذلك أو تلك . وكيفما كانت المقاييس المعتمدة في تحديد صور التمايز تلك عند هؤلاء ومهما كانت مجالات هذه السّمات المميّزة ومهما كان الموقع الذي يَخُصّ به الواحدُ منهم إنتماءَه العربيَّ و/أو الاسلاميّ إزاء الانتماء إلى الأمم أو الشعوب الأخرى فإنّ ما يَتَرَدّدُ مُعَبَّرًا عنه في نصوص الدعوة إلى التأصيل تصريحا حينا وإيحاء آخر إنّما هو اعتبار هذه السّمات الخاصة أساسًا لهويّة كل شعب من الشعوب وكلّ أمة من الأمم وهي وسيلة إلى تجسيم الوجود الفعلّي لهذا الشعب أو هذه الأمة وطريقًا إلى تحقيق التّوازن النفسيّ لكل واحد أو واحدة منها "فلكلّ شعب من شعوب الأرض ، في رأي يوسف إدريس — مهما بلغت درجة حضارته أو درجة تخلّفه — تكوينه النفسيّ والرّوحي وذوقه وأحاسيسه المستمدّة من تراثه ومناخه وتاريخه وتقاليده . . . والإنسان لم يولد بمفرده . . . وإنّما وجد دائما وسيظل موجودًا كجزء من جماعة ذات كيان واحساس وذوق خاص . . . " (47) فلا يبدو التّعي — من ثمة — إلى البحث عن هذه السمات

---

47) يوسف إدريس ، نحو مسرح مصري ص (478).

المميّزة والعمل على إنجازها حرصًا على تحقيق الانتماء وضمان الهويّة، فعلًا مشروعًا فحسب، بل تصوّر في كثير من الأحيان واجبًا وطنيًّا. وتجلّي أن في ذلك تعبيرًا عن وعي بنسبيّة الثقافات والحضارات وعن اعتبار الاختلاف بين الثقافات والحضارات أمرًا طبيعيًّا، وفي ذلك رفض لصور الهيمنة التي ما انفكّت الأمم الغالبة تفرضها على الأمم المغلوبة من ناحية ومجابهة لمختلف التعلّلات الساعية إلى تبرير هذا الأمر من ناحية أخرى. ونظرة كهذه حاملة ضمانتها على إعادة النظر في اعتبار ما هو نابع عن هذه الأمم الغالبة كونيّ السمات لا مجال لتصوّره في غير ما عرف عليه عندها. وأهمّ تجلّيات الأمر بالنسبة إلى أصحاب الدعوات إلى التأصيل مسألة الفنون وجوهرها عامة والفن المسرحيّ خاصة. وهو موضوع المنطلق الثاني.

وما يذهب إليه أصحاب خطاب الدعوة فيه هو رفض النظر إلى أجناس التعبير الفنية وأشكالها باعتبارها معطى قبليًّا مسلّمًا به والإلحاح على تاريخيّتها. فمرتبط نشأتها – في عرفهم – بظروف محدّدة، ويعود غيابها إلى أسباب معلومة ويستجيب وجودها واستمرارها لحاجيات ذاتيّة مضبوطة تتفاعل معها أجناس هذه التعابير الفنّية وأشكالها إذ "الفن ظاهرة إنسانيّة اجتماعيّة لا بد لانتاجها من بيئة معيّنة تتبع شعبا معيّنا وتنتج من أجل ذلك الشعب. ولذلك لا بدّ أن تكون له أرض ينبت منها ويقف عليها، ولا بدّ أن يكون موجّهًا أساسًا إلى سكان هذه الأرض بالذات"(48) فإذا ما عمد المرء إلى ممارسة فنّ من هذه الفنون لذاته أو إلى ترويج

---

48) المصدر السابق ص(477).

نتاجاته لذات الترويج فإنّ فعله ذلك – في إعتبارهم – لا محالة فاصرٌ بل هو عنوان إستلاب واغتراب وذلك لأنّ في هذا المسلك فصلاً لفعل الانسان عن الغايات من هذا الفعل ولأنه بالضرورة صورة لتجسيد ضروب من التبعيّة لأنّ الغاية من مثل هذه الممارسة لهذا الفن أو ذاك، حسب هذا المسلك، لم تنشأ سعْيًا لتحقيق حاجات فعليّة لدى الممارس لهذا الفن ولا لدى الجمهور الموجّهة إليه نتاجاته فلا يمكن أن تأخذ هذه الأخيرة أولائك ولا ميزاتهم بعين الاعتبار فكأنّ الممارس لهذا الفنّ بهذه الصيغة يَنْفِي ذاته وذاتَ من إليه ليرتبط بمناخ غيْره يسير على هدْيِه ويتبع خطاه إنبهارًا به وتيمّنا، فتبدو هذه النتاجات أدبيّة لا عمق فيها بل تتصوّر أجوبة لأسئلة غائبة" لم تطرح (49) فتنعَدِمُ من ثمّة شروط الإبداع الفعلي ويبدو أصحابُ هذه النّتاجات لاهثين وراء ما أنجزَ المسرحيّون الغربيون وما استحدثوا ويستحدثون من "تقليعات" جديدة دونَ اللّحاق بهم لأنّهم غير متمثّلين لما انْبَنت عليه هذه النّتاجات من أسس عميقة إرتبطت بدوافع حضاريّ ونشأت عما ترسّب من معاناة وتجارب بعيدة في الزّمن هي غريبة عنهم فلا هم مُلِمّون بمنطلقات هؤلاء فيها إلماما ولا هم مدركون لما تحيل إليه تلك النّتاجاتُ من مراجع . فطبيعيٌّ أن تفقد أعمال المسرحيين العرب معناها وطبيعيّ أن ينحصر دورُها في تأكيد علاقة الهيمنة التي عمل الغربُ الاستعماريّ صاحبَ نتاجات هذا الفنّ المقلَّدة على إقامتها وضمانِ استمرارها .

ولقد تجلّى هاذان المبدآن متلازمين أو يكادَانِ في خطاب تأصيل المسرح العربي فوردا – تارةً – في صورة مقدّماتٍ يَبْني عليها أصحابُ هذه الدّعوات ما يذهبون إليه من آراء وأخرى في شكل

---

49) أدونيس"بيان المسرح" من كتابه "فاتحة لنهايات القرن" (سبق التعريف به) ص(172).

تعليل لما ينادي به الواحد منهم من مسالك غامضة لإبداع فعلي وأصيل ، وغالبا ما يُعَبَّر عن هذين المنطلقين بمناسبة تقويم بعض من الممارسات العربية المخصوصة أو في إطار تنزيل الممارسة العربية لهذا الفن في مجملها في إطار الممارسة الثقافية العامة، فهذا "شريف خزندار" – مثلا – يذهب الى أن المسرح الممارس من لدن العرب منذ عهد الرواد لا يعدو أن يكون مظهرا لإقرار هيمنة الغرب المستعمر : إذ هو في رأيه – وليد فرق مسرحية أجنبية صاحبت "الحملة النابوليونية" أو وقع تحت تأثير بعثات دينية مسيحية (50) رافقت هذا الغزو وهيأت له ودعمته ، وهو نتاج من نتاجات من فقدوا هويتهم من بين العرب الذين سافروا إلى بلاد الفرنجة بفضل منح دراسية من لدن الاوروبيين أنفسهم أو المبهورين بهم . فطبيعي من ثمة أن يكون أقصى ما يسعى إليه هؤلاء ، في رأيه ، التطلع إلى الاتصال بأولائك المستعمرين وطبيعي كذلك أن لا تتجاوز نتاجاتهم مرتبة النسخ الباهتة "المجسدة لحالة التخلف (51) والتذيل إلى هؤلاء المستعمرين،وهذا "يوسف ادريس" يعتبر ... بداية المسرح العربي ... ولادة غير شرعية لذلك المسرح ، بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي

---

(50) لعل في ذلك إشارة إلى ما ذهب إليه كثير من المؤرخين للمسرح العربي في اعتبار المدارس التابعة للأديرة اللبنانية من بين أول المؤسسات التي تم فيها التعريف بالفن المسرحي وذلك من خلال تدريب المدرسين المبشرين لتلاميذ تلك المدارس على تمثيل مسرحيات تتعلق بالمسيح وبالقديسين ويعود تاريخ نشأة أول مدرسة حسبهم إلى سنة 1836 ، أنظر بالأخص في : الملحق الذي ذيل به "مؤنس الرزاز" ترجمته لـ"قاموس المسرح " لـ"جون غايسنر" و"ادوارد كون" المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1982 أنظر كذلك كتاب "عطية أبو النجا" الموسوم بالأصول الفرنسية للمسرح المصري" (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به .

(51) أنظر ص (76) وما بعدها من كتاب "المسرح العربي " المنشور من طرف "اليونسكو" وقد سبق التعريف به وبمقال شريف خزندار المنشور فيه والموسوم - :

Pour le "recréation" d'une expression dramatique arabe

في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر "(52) ولا تخرج مجهودات المسرحيين اللاحقين في أغلبها عن ذلك في رأيه رغم ما توفّر لهؤلاء من إطلاع ماشر وأشمل على المسرح الأوروبي وذلك لأنهم لم يخرجوا عن نهج التقليد الذي سار عليه سابقوهم ، الأمر الذي أوقع البعض منهم في فخ اللّهاث وراء منجزات الغرب يقلّد ونهبا لذات التقليد وهو ما أكّد مظاهر تبعيّة الانتاج المسرحي العربي والثقافي عامةً لمسرح الغرب وثقافته "فنحن - حسب تعبير يوسف ادريس" - إذا ما بدأنا إنتاج مسرح اللامعقول الآن على نسق ما يحدث في فرنسا فإنّه بعد عشر سنوات يكون هذا اللّون من المسرح قد تطوّر إلى درجة غير معقولة ، بينما نحن كالتلامذة لا نزال في مرحلة القراءة الرشيدة ...."(53)

ويلتقي "فرحان بلبل" مع آراء "يوسف ادريس" في نظرته إلى كثرة التجريب عند المسرحيين العرب في السنوات الأخيرة إذ يبدو له الأمر صورة من صور التذبذب والاغتراب وتكريسًا لاستمرار تبعيّة هؤلاء وأعمالهم للمسرحيّين الأوروبيين ونتاجاتهم مؤكّدًا على تغافل المسرحيين العرب عند معالجتهم لهذا الفن عن ربط الوسائل بالغايات إذ لا يتراءى وراء خوضهم في مسرح التجريب الأوروبيّ دافع ذاتيّ مقنع وإنما يبدو له ذلك إنسياقًا إلى إحتذاء أعمال المسرحيّين الأوروبيين التجريبيّة دون تمثّل لما يحتذون فيقول : "والتجريب بسوق كتّاب المسرح إلى التأثر

---

52) يوسف ادريس ، نحو مسرح عربي (وقد سبق التعريف به) أنظر ص(472)،يعتبر "علي الراعي "في تبنّيه لرأي يوسف إدريس هذا: أنظر ص (27) من كتابه "الكوميديا المرتجلة" (وقد سبق التعريف به) .

53) يوسف ادريس ،"نحو مسرح عربي " ص(482) .

بالهجمات الفنّية التي تطفو على المسرح الأجنبي في الحين بعد الحين ثم يَصيبُها الانحسار ... فمع الهجمة تظهر مسرحيّات عربيّة تتأثر بها – وبعد الانحسار ينتقل الكاتب إلى التأثّر بغيرها ..."(54)

وعلى نفس السبيل سار "أدونيس" عند ما اعتبر خلل المسرح العربي "خلل بداية وخلل نموّ" إذ " أنّ بدايته كانت ضمن المشكليّة الدراميّة الأوربية وهو ينمو داخل هذه المشكلية" (55) الأمر الذي يجعل نتاجات المسرحيين العرب بالضرورة عديمة الوزن رفيعة الشأن ، وإلى الرأي ذاته ذهب "عبد الكريم برشيد" أيضا إذ اعتبر المسرح العربي والثقافة العربيّة بشكل أعمّ "مركزُهما يقع خارج ذاتهما ، فهي فعلاً تتحرّك وتحيا ، ولكن بشكل اصطناعي أي بفعل عوامل خارجيّة تعمل فيها وتحرّكها . وبهذا تكون صدى ولا تكون صوتا ، فهي تعكس حقائق ولكنّها لا توجد ها وهي لا تكون الّا بالقدر الذي تتمثّل الخارج بأمانة تستظهره بشكل جيّد ولا تكون الا هو أو نسخة منه " (56) أما "روجي عسّاف" فقد بدا له أن سبب الرداءة المسيطرة على نتاجات المسرح العربي متمثّل في "هذا الخضوع الفكريّ إلى محاولات عقيمة لاستخدام الصيغة الأوروبيّة للتمثيل المسرحيّ ، من أجل التّعبير عن واقع روحاني وثقافي مختلف ، ويتّضح أن هذا الواقع يتنافر مع تلك الصيغة بل يشكّل عقبة منيعة لمحاولات الاندماج ، فلا يولّد هذا السعي إلّا منتجات فنّية من الدرجة الثانية في "سوبر ماركت" الثقافة العالمية ..."(57)

---

54) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ص(189) .

55) أدونيس بيان المسرح . أنظر "فاتحة لنهايات القرن " ص(170) .

56) عبد الكريم برشيد "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" (سبق التعريف به) أنظر ص(131) – (132) .
ولقد عبّر عن هذه الفكرة بطرق مختلفة في أغلب مقالاته وبياناته ، أنظر مثلا البيان الرابع (سبق تقديمه) حيث يقول : "شيء مؤكّد أن الثقافة العربية" – ومن ضمنها المسرح – هي ثقافة بلا مركز ، إنها حقًا تتحرّك وتتنمو ولكن إنطلاقا من أيّة نقطة ، وبحثا عن أيّة نقطة في الآفاق القريبة والبعيدة ..."

57) روجي عسّاف ،"المسرح أقنعة المدينة" ص(50) .

فهل يعني هذا أنه يكفي أن يتجاوز المؤلف المسرحي العربي مرحلة الترجمة والإقتباس ليؤلف مسرحيات تعالج قضايا أهله ومشاغلهم في لغة عربيّة فصحى أو محلّية حتى يخرج بنتاجاته هذه عن إطار التقليد المولّد لحال الاغتراب والمكرّس لواقع التبعية؟

إنّ ما يبدو جامعًا، أو يكاد، بين توجّهات أصحاب خطاب التأصيل هو إنطلاقهم من مبدأ – هو ثالث الاثنين السابقين – يتمثّل في إعتبار تحقيق التأصيل لا يمكن أن يقتصر على مضامين المسرحيات ومواضيعها ولا على لغة الحوار المعتمدة فيها ولا سمات أبطالها وأطر أحداثها، وإنّما يتجاوز الأمر ذلك إلى كيفيّة تناول هذه المضامين في إطار هذا الفن وإلى الأسس الجمالية والفكريّة المتوسّلة لمعالجتها، ولقد كان تعبير أصحاب نصوص الخطاب التأصيلي عن هذا المبدأ / المنطلق واضحًا وضوحًا خاصًا إذ غالبًا ما يعتبر الواحد منهم في معرض تقييمه للممارسة العربيّة للمسرح في السنوات الخمسين وما بعدها بالخصوص إلى النقلة النوعيّة التي حصلت في نتاجات هذا الفن إلّا أنّ ذلك لا يمنعهم من إعتبار هذه النتاجات بعيدة عن أن تكون قد سوّت علاقة العربيّ بهذا الفن وأبعد من أن تكون قد أخرجت أصحاب هذه النتاجات عن دائرة التقليد الواعي أو غير الواعي للمسرح الغربي بخلفيّاته الفكريّة والجماليّة، فيقرّ يوسف ادريس مثلا بأن "تقديم مسرحيات "الناس اللي تحت" لنعمان عاشور (58) و"جمهورية فرحات" و"ملك القطن" (59) و"الصفقة" و"فهوة الملوك" (60) و"المحروسة" (61)

---

(58) أعتبرت هذه المسرحية من طرف كثير من النقاد ورجال المسرح مسرحيّة رائدة مثلت منعرجًا في المسرح المصري.

(59) مسرحيتان ليوسف ادريس.

(60) فهوة الملوك مسرحية "لِلُطفي الخولي" كانت في الأصل قصة تحمل نفس العنوان وقد عرضت أول مرّة سنة 1959 بالقاهرة فلاقت إستحسانًا من طرف النقاد أما "الصفقة" فهي للحكيم وقد سبق التعريف بها.

(61) مسرحية "سعد الدين وهبة" عرضت لأول مرّة من طرف المسرح القومي في نهاية سنة 1961 بالقاهرة نشرت سنة 1965 عن "الدار القوميّة للطباعة والنشر".

... هو بمثابة بداية جديدة لمرحلة تطوّر هامة من مراحل المسرح المصريّ ... (62) ولكنّه يتساءل عن مدى نجاح هذه "المسرحيات" في خلق المسرح المصري عن الاقتباس والترجمة والتعريب (63) ثم يجيب عن تساؤله بكل وضوح قائلا : "... إن هذه النهضة المسرحيّة الجديدة جاءت لتضيف دورا (64) جديدا إلى بناية أساسها أوروبية فرنسية معرّبة ..." (65) ويستنتج من ذلك أن إبداع مسرح أصيل لا يمكن أن يقتصر على ترك المواضيع المتناولة في نتاجات المسرح الغربيّ ومعالجة إهتمامات أبناء البلد وقضاياهم إذ "لا يكفي لإيجاد مسرحنا المصري – على حدّ تعبيره – أن نعثر على الموضوع المسرحي وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحيّ النابع منه والملائم له والذي يستطيع إبرازه وبعد به إلى أبعد وأوسع مدى". (66) ودون أن ينطلق "عز الدين المدني" من مسرحيات بعينها يؤكّد هذا التوجّه ذاته فيعتبر "الرديء" وحده يعتقد أنه يكفي أن يكتب أيّ كاتب باللغة العربية (على إختلاف أنواعها طبعا) [هكذا] نصّا مسرحيّا، وأن يرسم فيه شخصيات عربيّة ليكون المسرح عربيّا ..." (67) بل يذهب الى أنه "ربّ مسرحيّة تونسية عربيّة تتحدّث عن بلادنا وعن شعبنا وعن قضايانا، وعن مطامحنا لا تقاسمنا حيرتنا ولا قلقنا، ولا تمتزج

---

62) يوسف ادريس، نحو مسرح مصري (سبق التعريف به) ص : (475).
63) المصدر السابق، المعطيات نفسها.
64) المصدر = الطابق.
65) يوسف ادريس (المصدر السابق)، المعطيات ذاتها.
66) يوسف ادريس المرجع السابق ص : (493).
67) عز الدين المدني، "نحو كتابة مسرحية عربية جديدة" أنظر كتابه "الزنج وثورة صاحب الحمار" "الشركة التونسية للتوزيع" تونس 1983 – ص(14).

أنفاسنا ، ولا تتسلّل الى كُنْه سلوكنا ، ولا تستجيب لرغائبنا ، ولا ترقّباتنا ... لأنّ المؤلّف (أو المخرج) لم يستطع (تطويع) الأداة التي بين يديه ولم يفد ربالتّالي على ربط ذلك الخيط الخفيّ السّرّيّ الشفّاف بين تعبيره الفنّي والجمهور الذي يتحمّل ذلك التراث في صدره، ويصونه في حافظته ، ويضطلع بنوازعل أليوم المرهفة ، ويحلم بالآمال العريضة ، ولم يكن في وسعه أن يلائم عمله الفنّي مع تلك النظرة الشاملة إلى الكون التي إكتسبها الانسان العربي ، فيظل عمله معوّجا بين يديه ، وكأنّه من إنتاج مؤلف أجنبيّ يكتب باللّغة العربيّة رغم أن حوارها عربي كما علمت ... ودبكورها "باب سويقة" وأشخاصها عرب أسماؤهم : محمّد وأحمد وصالح" (68) فتتحدّد من خلال هذا المنطلق الثالث مجالات إشتغال آلداعين إلى آلتّأصيل وتتوضّح توجّهاتهم إذ يبدون مصوّبين جهودهم التّأصيليّة إلى مجالات الجنس الفنّي بأعتبارها جوهر هذا الفن والمجال الفعلي للتقليد آلحادّ من إمكانات المسرحيّين العرب حدًّا والمانع منعًا لجهودهم من تحقيق إبداعات فعليّة والقاصر قصرًا نتاجاتهم عن تحقيق ما يرتؤونه منها من غايات مهما كانت محاولاتهم في التفاعل مع محيطهم والارتباط بمجتمعهم "فقد تمّ منذ قرن من الزمن — حسب تعبير "شريف خزندار" — تعريب اللّغة في المسرحيّات والأزياء والمناظر والمواضيع ... ولكن الأمر لا يتعلّق بالإعداد أو الاقتباس ولا بالتحويل وإنّما بالإبداع أو بإحياء آلابداع ، ونعني بحديثنا هذا ، آلشكل لا آلمضمون ..." (69).

---

68) عز الدين المدني "الزنج" (ط I) ص : (14) آلاقواس من لدن الكاتب .

69) " من أجل "إعادة الحياة" لتعبير دراميّ عربي" وفي إدماج هذا التعبير ضمن الوسائل السمعية البصريّة (سبق التعريف به) .

Cherif Khaznadar, Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe ... in Le Théâtre Arabe , UNESCO 1969, P: (76).

3 ــ 3 ــ 1 صور الاختلاف في منطلقات الدعوة إلى التأصيل ودلالاتها :

لكن أصحاب الدعوات إلى التأصيل وإن أقرّوا ــ كلّ حسب طريقته ــ بهذه المبادئ فإنّ دلالات الأمر عندهم لم تكن واحدة ويتجلّى ذلك في تحديدهم لمعاني التقليد ومجالاته وعند تقويمهم للممارسة العربيّة لهذا الفنّ حصرًا للدوافع إلى التأصيل وتبريرًا لدعوتهم للأمر ، ويتوضح ذلك أيضا عند عرضهم للشروط المحقّقة لإبداع فعليّ ينطلق من مواصفات الإنسان العربي وميزاته تصورًا للمسالك المؤدّية إلى ناجعات مسرحية أصيلة .

ولقد تنوّعت أشكال التعارض في نصوصهم واختلفت درجاته من أوجه صوره بين تنويعات لرؤية واحدة واختلاف في النّظرة يصل حدّ التناقض . على أن مجال الاختلاف والتّعارض في هذه المسألة يدور بشكل أو آخر حول محوريْ التأصيل الأساسيّين المتمثّلين في حدّ الفن المسرحي وجوهره من ناحية وفي ضبط مواصفات الهويّة العربيّة التي يسعى إلى مطابقة ما يتطلّع إلى إبداعه من ناجعات أصيلة مع خصائصها من ناحية أخرى .

3 ــ 3 ــ 1 ــ 1 حدّ جوهر هذا الفن :

فبينما يذهب فريقٌ من أصحاب الدّعوات في خصوص المحور الأول إلى التمييز في الفن المسرحي بين "الأصول" و"الأشكال" لا يرى الفريق الآخر داعيًا لذلك التمييز ولا معنى . ويتجلّى عمق الاختلاف بين الفريقين عند تحديد معنى التقليد بناء على هذا الأمر وعند ضبط المسالك المؤدّية إلى تأصيل هذا الفن ورسم الملامح المميّزة للناجعات المؤصّلة ، نتيجة للأمر ، إذ يرى الفريق الثاني أنه لا سبيل إلى أن يتحقّق فعل التأصيل ما لم يتجه المسرحيون العرب في إحداث قطيعة تامّة مع ناجعات المسرح الأوروبيّ الغربيّ بأصوله وأشكاله لأنّهما ناجعان عن فكر واحد ومعبّران عنه . وهذا الفكر مختلف في رأي أصحاب هذا الرّأي مع واقع المجتمع العربيّ الإسلامي وحضارته اختلافا تامّا بل ومناقض معه كل التناقض ويمكن أن نعتبر "روجي عساف" أبرز ممثّلي وجهة النظر هذه ، في مستوى الخطاب التنظيري على الأقل ، من بين أصحاب الدعوات إلى تأصيل المسرح العربي ، ولقد تجلّى ذلك

بشكل خاص في كتابه الموسوم بـ"المسرحة أقنعة المدينة"(70) إذ ربط فيه نشأة المسرح الأوروبي ونموه وتطوره أصولاً وأشكالاً بنشأة المدينة اليونانية ثم الأوروبية ونموها وتطورها الأمر الذي جعل منه — في رأيه — مؤسسة قمعية من مؤسساتها " تعمل على تطهير المواطن من الميولات المحظورة من طرف قوانين المدينة" (71) زيادة على تعبيره عن إيديولوجية المدينة السلطوية والتوسعية التي تتناقض مع حركة الاسلام التوحيدية" والموحدة (72) وتتجلى وجهة نظره هذه في هذا الكاتب ذاته عندما حاول تبيان أسباب الفشل الذي منيت به تجربة "محترف بيروت"(73) التي خاضها مع مجموعة من المسرحيين اللبنانيين سعيا وراء تحقيق "صيغة لمسرح محلي" (74) فأعاد الأمر إلى تورط أعضاء هذه المجموعة في هذا التمييز عينه والمتجلي في سعيهم إلى البحث عن أشكال مسرحية محلية تندرج ضمن أصول المسرح (75) فيذهب انطلاقا من تقييم تلك التجربة إلى أنه "مادامت حركة الفنان حبيسة في منزل المسرح ومادام ذهنه مُلبّدًا بقضية المسرح كأمر مسلّم به ... ، فلا جدوى من رفض المسرح السائد ومقاومة الأشكال المسرحية التي قد تعترض نمو المسرح "البديل" أو المسرح "الصحيح"(76)، وهذا يعني أن الارتباط بأي عنصر من عناصر المسرح الأوروبي الغربي حتى وإن نسب إلى الأصول إنما هو، حسب هذا الرأي، معيق عن تحقيق هذا المسرح الآخر ومانع له ، لذلك وجب

---

70) سبق التعريف به في الفصل قبل السابق .
71) روجي عساف المرجع السابق أنظر ص : (72) وما بعدها .
72) عساف ذات المرجع ص : (37) .
73) فرقة مسرحية أنشأها "روجي عساف" مع "نضال الأشقر" سنة 1968 .
74) روجي عساف "المسرحة .. أقنعة المدينة ص : (16) .
75) المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .
76) المصدر السابق ص : (14) .

الانطلاق من "شرط أولي – حسب تعبيره – قوامه في إهمال مُتعمّد لكل إرتباطاتنا المسرحيّة . . . والتوجّه القصديّ إلى حيّز الثقافة الشعبيّة حيث نمارس الناس . . . قدرتها المستقلّة على التعبير الجماعي . . ."(77) دون الاكتراث بمدى إحترام هذا الأصل المسرحي أو ذاك . في حين يذهب القائلون بالرأي الأول إلى أن مسلك التقليد الذي حدّ من إبداع المسرحيّين العرب وجعل نتاجاتهم قاصرة إنّما السرّ فيه متمثّل في عدم تمييزهم بين " أصول " هذا الفنّ و" أشكاله " ، فلم يقتصر الروّاد – في رأيهم – وتابعوهم واللاحقون بهم في محاولاتهم الإبداعيّة على تلك الأصول التي يراها أصحاب هذا الرأي كونيّة السّمات واحدة عند كل البشر على إمتداد العصور بل إنساقوا وراء تقليد الأشكال المسرحيّة المختلفة بإختلاف الأزمنة والأمكنة والمتنوّعة تنوّع ظروف البشر التاريخيّة وخصائصهم الاجتماعيّة والثقافيّة .

ولئن إختلفت المصطلحات المعبّر بها عن مفهومي "الأصول" و"الأشكال" عند أصحاب نصوص التأصيل فاعتمد بعضهم للتعبير عن المفهوم الأول "القواعد الأساسيّة" تارة و"النوع" أو "الجوهر" أخرى وعن المفهوم الثاني "الفنّيات" أو "الأساليب" أو "التكنيك" أو "التقنيات" (78) فإنّهم يتّفقون في خطابهم التأصيلي على المحافظة على ثنائيّة المفهومين وعلى أهمّ دلالات هذه الثنائيّة فيقول "عز الدين المدني" – مثلا – في إطار تقويمه لمسار ممارسة العرب للفن المسرحيّ : "إنّه كان حليقًا بالعرب المعاصرين ، لمّا تبنّوا الفن المسرحي الغربي وأعطوه الصدارة في آدابهم وفنونهم ، ألّا يتبنّوا منه إلّا النّوع فقط ، وأن يتركوا جانبًا الفنّيات والأشكال والاتجاهات التي رافقت النوع والتصقت به

---

77) المصدر السابق ص : (15) .

78) قد يستعمل الواحد من أصحاب الدعوات التأصيلية في النصّ نفسه أكثر من مصطلح للتعبير عن المفهوم ذاته . ويمكن أن نمثّل لتنوّع هذه المصطلحات المعتمدة للتعبير عن ثنائية الأصول والأشكال بما يرد في النصوص التالية : عز الدين المدني ، الزمن / ط1 / ص (101) مثلا ، أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، ص (163) ، عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ص : (136) . . . .

وكادت تمتزج بأصوله ... وانه كان ضروريا بالنسبة اليهم أن ينظروا في جوهر المسرح ... " (78) ثم يسعى إلى تفسير ما آل إليه الفن المسرحيّ عند العرب معلّلا السلك الذي كان من المفروض اتباعه قائلا : "لأنهم بتقليد هم الفنيات الغربيّة ، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا ، فقد جعلوا من الفنّ المسرحيّ فنّا مقصورا على الحضارة الأوروبيّة في حين أن الشرق القديم قد عرفه حقّ المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربيّ وأشكاله ... " (79) وإلى الرأي عينه ذهب "فرحان بلبل" عند بيان "المأزق" الذي آل إليه المسرحيّون العرب عندما "تورّطوا" في تقليد نتاجات الأوروبيين المسرحيّة دون تمييز بين ما يمثّل الأصول فيها والأشكال إذ يقول : " إنّنا أخذنا الأصول الفنّية الأوروبيّة التي لا يمكن للعمل المسرحيّ أن يتمّ إلّا بها . وأخذنا معها أشكالها التي هي أساليب معيّنة في المعالجة النفسيّة والفكريّة والبناء الدرامي ووضعنا في تلك الأشكال واقعنا العربي ، وأردنا معالجة مشاكلنا الخاصة . فلا نحن إستطعنا الحفاظ على قوّة الشكل الفنّي لأنه غير منبثق من واقعنا الاجتماعي ، ولا نحن عبّرنا عن واقعنا لأنه بحاجة إلى أشكال فنّية جديدة خاصة به منبثقة عنه ولا يمكن للأشكال الأجنبيّة أن تحلّ محلّه ... " (80) وستجلّى بوضوح من هذه الفقرة أن سبب تخبّط المسرحيّين العرب وعجزهم عن إبداع نتاجات فنية أصيلة لا يعود في نظر القائلين بهذا الرأي من بين أصحاب نصوص الدعوة الى التأصيل ، إلى إحترام أصول هذا الفن في نتاجاتهم إذ أنّ ذلك في رأيهم شرط من شروط الإبداع الفنّي ، وإنما يعود الأمر إلى انسياقهم إلى تقليد الأشكال المسرحيّة الغربيّة دون وعي منهم بأنها نابعة عن واقع إجتماعيّ وحضاريّ مختلف ولا يمكنها أن تعبّر إلّا عن ذلك

---

(78) عز الدين المدني ، "الزنج" ط 1 ص (10) .

(79) المصدر السابق ص (13) .

(80) فرحان بلبل ، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة . ص (160 ـ 161) .

الواقع، فيتجلّى من خلال ذلك شرطان أساسيّان يضمنان تأصيل المسرح العربي في رأي هذا الفريق هما المحافظة من ناحية على أصول الفن التي تضمن للنتاجات هويّتها المسرحيّة، والتفاعل من ناحية أخرى مع الواقع الاجتماعي والثقافي والوجداني المحلّي والتعبير عنه باعتماد أشكال فنّية مناسبة هي بالضرورة مختلفة عن الأشكال الغربيّة السائدة فيضمن المبدع بذلك لنتاجاته هويّتها القوميّة بعد أن ضمن هويّتها الفنّية. ويعبّر "فرحان بلبل" عن هذا الأمر تعبيرا واضحا عندما يقول: "ان أردنا (الهويّة) (81) العربيّة لمسرحنا، فلنحافظ على الأصول المسرحيّة التي هي عماد هذا الفن. لكن يجب أن نضعها في أشكال منبثقة عن مضموننا نحن وواقعنا نحن..." (82) ويلتقي معه "وليد اخلاصي" في النظر إلى الأصول وإلى مسلك التأصيل عندما اعتبر "الدراما من حيث أصولها وحدة متماسكة في العالم، فكما أن الفيزياء التي تستخدم قوانينها في الهند هي نفسها في الدانمارك، كذلك قواعد المسرح الأساسية" (83). فلا يقاس إذن مدى النجاح في إنجاز فعل التأصيل، في رأي هذا الفريق، بدرجة تحقيق الاختلاف مع المسرح الغربيّ في المطلق وإنّما يقتصر الاختلاف على الأشكال لا أكثر، إذ قد نلتقي نتاجات فعل التأصيل ببعض نتاجات المسرح العربيّ، إذا ما اتحدت ظروف إبداعها وتلاقت الغايات منها (84) باعتبار أن تحقيق الهويّة العربيّة فيها، حسب هذا التوجه، لا يمكن أن يكون على حساب ما يضمن لهذه النتاجات المؤصّلة انتماءها إلى هويّتها المسرحيّة المشروط تحقّقها بضمان توفّر هذه الأصول الفنّية. لكن المقصود من "الأصول الفنّية" الضامنة للهويّة المسرحيّة لا يبدو عند أصحاب خطاب التأصيل واحدا. فحتى المقرّبين منهم

---

81) القوسان من لدن الكاتب.
82) فرحان بلبل المصدر السابق ص (166).
83) وليد اخلاصي "قطعة وطن على شاطئ قديم" (سبق التعريف به) ص: (11).
84) المصدر قبل السابق ص (175).

بالسِّمات الكونيّة لهذه الأصول والدّاعين إلى ضرورة تمييزها عن "الأشكال الفنّية" الواجب إبداع ما يتماهى منها مع الهويّة العربيّة، يذهبون في تحديد هذا مذاهب، على أن ما يبدو غالبا على دلالات المفهومين في نصوص هؤلاء يتّفق في أغلب الأحيان أقرب إلى الغموض منه إلى الوضوح فكثيرًا ما تختلط معانيها نتيجة اعتماد الواحد من هؤلاء الدّاعين إلى التّأصيل أكثر من مصطلح للتّعبير عن ذات المفهوم، زيادةً على اجتناب أغلبهم حدّ معاني المفهومين المعتمدَيْن في نصوصهم. لكن هذا لا يمنعنا من الاشارة إلى صور الفُرقة والاختلاف في الأمر ولا يصدّنا عن التّمييز بين التوجّهات الأساسيّة في حدّ دلالات "الأصول الفنّية" والتي بدت لنا منحصرة إجمالا في ثلاثة، يسعى أوّلها إلى اختزال جوهر الفنّ المسرحي في عنصر من عناصر اللّقاء والاجتماع يعتبر وحده الضّامن للنّتاج هويّته المسرحيّة وما عداه عناصر عَرَضيّة يمكن الاستغناء عنها، وأمّا التوجّه الثاني فيذهب أصحابه إلى أن جوهر هذا الفن وأصوله هو حصيلة مجموعة من العناصر تنتظم في صورة بنْية على درجة من التكامل والانسجام، ولا يحصر التوجّه الثّالث مواصفات الأصول في توفّر عنصر من العناصر أو أكثر وإنّما يركّز أصحاب هذا التوجّه بشكل خاص على دلالات الفن باعتباره تجلّيًا للوعي بمنزلة الانسان في الكون وبعلاقته بالإنسان والمطلق وترجمانًا عن درجات هذا الوعي بهذه المنزلة وتلك العلاقة.

والدّاعي إلى اختزال جوهر هذا الفنّ في عنصر من عناصر اللّقاء المسرحيّ بالنّسبة إلى التّوجّه الأوّل، إنما هو السّعي في أغلب الأحيان إلى تحقيق شكل من الوضوح أساسه عزل ما لا بدّ منه عن بقية ما يُعتبر عَرَضيًّا من مظاهر العمل المسرحيّ. وكثيرًا ما يُعالج متبنّي هذا التوجّه المسألةَ مَتَوَخِّيًا أسلوبَ الحذف والإلغاء لتحديد هذا العنصر الجوهريّ الذي لا بد منه، فيعمد إلى استعراض مختلف العناصر التي درج الناس على اعتبارها ضروريّة في الفعل المسرحي عنصرًا،

عنصرا ويقيس مدى أهمّية الواحد منها الفعليّة في تحقيق اللّقاء المسرحيّ عبر العصور منتقيا من آلنتاجات المسرحيّة ما يعلّل به إنزاله من مرتبة هذا العنصر أو ذاك . وطبيعيّ أن يكون تعامله مع ما آنتقاه من هذه العيّنات تعاملًا نفعيًّا عاجلًا . إذ كثيرًا ما يُسقط من إعتباره ما آعتمده من عيّنات ومن مقولات بمجرّد البرهان على إمكانيّة الاستغناء عن هذا العنصر أو ذاك .

ولعلّ أبرز ممثّل لهذا التوجّه من بين أصحاب الدعوات إلى التأصيل هو " سلمان قطاية " . فلقد سعى في نصّه التنظيري (85)، على خلاف أغلب المناديين بتأصيل المسرح العربي، إلى البدء بطرح مسألة جوهر المسرح إعتقادا منه أن ذلك هو المسلك الكفيل ببيان مطامح التقليد ألتي وقع فيها المسرحيون العرب فقصرت نتاجاتهم على تحقيق إبداعات فعليّة وهو الطريق المعلّل لضرورة السّعي إلى تأصيل هذا الفن . وآنطلق لإنجاز الأمر من " تعريف المسرح وفق المفهوم الأوروبي ... في القرن الثامن عشر ... (86) وهو التعريف الذي تشكّلت من خلاله - في رأيه - نظرة العرب السائدة لهذا الفن (87) فرأى في عناصر كثيرة وردت حسب هذا التعريف ضروريّة للانتاج المسرحي عناصر جزئيّة عرضيّة وذهب إلى أن في الخلط بين ما هو جوهريّ لا بدّ منه وبين ما هو عرضي وثانويّ يكمن سرّ غلبة العرب عن فنونهم المسرحية الأصيلة (88) ويتمثّل سبب إنسياقهم في ضروب من المحاكاة والاحتذاء آنت نتاجاتهم

---

85) المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ وقد سبق التعريف به في الفصل قبل السابق .

86) المصدر السابق ص : (19) .

87) آعتمد للتأكيد الأمر على عيّنات أربع أنظر هامش رقم (125) .

88) سنتوسّع في الأمر في إطار باب "التأصيل التنظيري" الوارد في الفصل الخامس من بحثنا هذا .

إلى حالة الرداءة تلك. وأمّا التعريف الذي إعتمد، فهو لـ"توماس مونرو"(89) ويقول فيه: "إنّ المسرح هو الفنون أو الفن المختلط الذي يقدم عرضا مسرحيّا أو دراما محلّية في بناء (دار) (90) مسرحي، والذي يشتمل على فن الأدب المسرحي والتمثيل والادارة والاخراج والملابس والتكيير والاضاءة والموسيقى والرّقص"(91) وبدأ في معالجته لهذا التعريف بالإشارة إلى أن في هذا التعريف تسوية بين عناصر خمسة لم تبدُ له على نفس القدر من الأهمية وهي: المكان المسرحي والنص والاخراج والجمهور والتمثيل أما بقيّة العناصر الأخرى المعّبر عنها في ذات هذا التعريف فتناساها المؤلّف ولعلّه إعتبرها عناصر جزئيّة يمكن أن تنضوي في واحدٍ أو أكثر من العناصر الخمسة المشار إليها، ثم سعى إعتمادا على أسلوب الحذف والإلغاء المومأ إليه - إلى إستعراض هذه العناصر الخمسة العنصر تلو الآخر مُسقطا منها ما لا يؤدي الاستغناء عنه إلى إلغاء اللّقاء المسرحيّ وخلص إلى أن "التّمثيل هو الشرط الأساسّي والضروري للمسرح. فإذا كنّا نستطيع الاستغناء عن بقيّة العناصر الأخرى،

---

89) يشير عز (19) من أثره هذا الى اسم الكتاب الذي ورد فيه هذا التعريف وهو "الفنون والعلاقات المتبادلة" دون أن يقدّمه أو يدقّق موقع الفقرة المضمّنة من هذا الكتاب، لكنه يشير في الهامش رقم (1) من صفحة (2) أنه "اعتمد على محاضرات الأستاذ "سوريسو" الملقاة في "السربون" في إطار دروسه حول علم الجمال المسرحي - في تحرير هذا الفصل، فلعلّ إعتماده على كتاب "توماس مونرو" كان بطريقة غير مباشرة. عثرنا في كتاب فوزي العنتيل "بين الفلكلور والثقافة الشعبية" (الهيئة المصرية العامّة للكتّاب، القاهرة 1978) على إحالة لكتاب من كتب توماس مونرو موسوم بـ"التطوّر في الفنون"، ترجمة على دره وآخرين، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة (1972/1971) (أنظر ص 54 و115 من كتاب "العنتيل") لم نتمكّن من الاطلاع عليه.

90) القوسان من لدن الكاتب.

91) المصدر ذاته ص (25).

فليس بالإمكان الاستغناء عن التمثيل". (92)

غير أنّ الناظر في ما ختم به "سلمان قطاية" معالجته لتعريف المسرح هذا يلاحظ أن الأمر لا يخلو من تجوّز كبير، ذلك أن إسقاطه لعنصر الجمهور من حساب ما يجب توفّره لتحقيق اللّقاء المسرحي (93) لا يبدو مقنعا إذ لا يكاد ينسجم ما ذهب إليه مع ما آرتآه من منطق في معالجته تلك. فحتّى يبرهن على أن النّص أمر لاحِقٌ بالابداع المسرحيّ وليس عنصرًا مؤسِّسًا له، (94) عمل على الإلحاح في معالجته للتعريف تلك على أهمية المدّى الفرجوي في اللّقاء المسرحيّ المتجلّي في عنصر التجمّع غير المحتاج إلى "الإخراج" (95) ولا إلى مكان مخصوص (96). فضلًا عن "نصّ" مكتوب (97)، والمُقرّ بالسّمة الجوهريّة للتجمّع في اللّقاء المسرحيّ لا يمكن أن يعتبر الجمهورَ أمرًا ثانويًّا يمكن الاستغناء عنه حتى وإن أشار لصورٍ من المشاركة ممكنةٍ لهذا الجمهور في الفعل المسرحي، إلاّ إذا كان متسامِحًا مع ما يعتمد من المنطلقات، متعسّفًا في ما يتوسّل من الأدوات.

ولعلّ قراءة سعد الله ونوس لما ذهب إليه سلمان قطاية أقرب إلى التعبير عن مقصد هذا الأخير وأوفى

---

92) المصدر السابق ص(47) :

93) أنظر المصدر ذاته، ص : (39)_(43) .

94) ص(31)_(36) من المصدر المذكور .

95) ص(36)_(39) من المصدر السابق الذكر .

96) ص(25)_(30) من المصدر عينه .

97) ص(31)_(36) من المصدر نفسه .

استيعابا لما اعتمد من أدوات ومنطلقات (98) إذ أشار إلى أهمّية عنصر الاجتماع في تحقيق الفعل المسرحيّ وأكّد على تلازم عنصريْ الممثل والجمهور بسماتهما الممكنة لتحقيق هذا الفعل . فيصبح جوهر المسرح حسب هذا التوجّه مختزَلًا في عنصرين ليس منهما بدّ ، هما : الممثل والمتفرّج . ويقول "سعد الله ونوس" مقرّا تبنّيه (99) لما ذهب إليه "فطاية" : "ولو قمنا بدراسة معمّقة لتاريخ المسرح ، لوجدنا أن الظاهرة المسرحيّة هي في أصلها وبأبسط أشكالها . . . متفرّج وممثّل قد يندمجان في احتفال أو يظلّان الواحد منهما في مواجهة الآخر . ولكن المسرح يبدأ فعلا عند ما يتوفّر ممثل ومتفرّجون يتابعون لعبة الممثّل أو يشاركونه فيها . وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحيّة ، في حين أن كلّ العناصر الأخرى التي انضافت إلى الظاهرة ، خلال مراحل متدرّجة من تاريخ تطورها ، النص . . . الاخراج . . . المؤثرات . . . و . . . لا يؤدّي غيابها إلى نفي الظاهرة المسرحية بمعناها الأساسيّ" (100) ويلتقي "شريف خزندار"

---

98) بيّن أن كلًّا من "سلمان فطاية" و"سعد الله ونوس" قد اعتمد في ما ذهب اليه على آراء ومواقف لمسرحيين ومنظرين أوروبيين سنفصّل القول فيها في ما سيأتي من الأبواب .

99) يحيل "ونّوس" القارئ الى ما كتبه "سلمان فطاية" ويعلن تبنّيه له أنظر الهامش رقم 1 من الصفحة : (8) من نصه "بيانات لمسرح عربي جديد" السالف ذكره .

100) المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .

مع سلمان قطاية (101) وونّوس عندما ذهب إلى أن "كل تظاهرة يوضع فيها فردٌ أو مجموعة بمحضر فرد آخر أو مجموعة أخرى بحيث يلعب الواحد منهما دور الباث في حين يلعب الآخر دور المتقبّل" (102) يمكن إعتبارها تعبيرًا دراميًّا.

ومثل هذا الإختزال في تحديد أصول الفن المسرحي طريق إلى محاولة الإفلات من أَسْر "جهاز المسرح" بشكله الغربيّ إذ يحاول متبنّي هذا التوجّه أن يتجاهل مكّونات هذا الجهاز وأسسه ويقتصر على أبسط ما فيه، وأبسط ما فيه إنّما هو العام والمشترك. ويتجلّى التعبير عن هذا المسعى بشكل صريح في سعي "شريف خزندار": عند تحليل ما استعمل من مصطلحات في مداخلته وتحقيقاته (103)، إلى التمييز بين تعبيريْ "المسرح" أو "التعبير الدرامي"، من ناحية، وتعبير "مسرح غربيّ" من ناحية أخرى. فيقول: "ليس "المسرح" في إعتبارنا، فنًّا مضبوطًا بقواعد وقوانين، بحال من الأحوال، وإنّما هو ظاهرة شعبيّة وكونيّة. والمسرح بصورته تلك هو تعبير دراميّ يجمع بين باثّ ومتقبّل قد يتماهيان فيكوّنان عنصرًا أوحد، في حين يدلّ تعبير "المسرح الغربيّ"... على المسرح الذي تحكمه هندسة للفضاء محدّدة وتصميمات مخصوصة..." (104)، وبسقوط هذه العناصر التي دَرَجَ النّاس

---

101) الالتقاء لا يعني تبنّي "شريف خزندار" لما ذهب إليه "سلمان قطاية" إذ أن الأوّل قد عبّر عن هذه الآراء بمناسبة "المائدة المستديرة المنعقدة سنة" (1967) ببيروت ونشرت في الكتاب الموسوم بالمسرح العربي (بالفرنسية) سنة (1969) فهو الأسبق. (أنظر تقديم الاثنين في الفصل قبل السابق).

102) ص (39) من كتاب "المسرح العربي" (بالفرنسية) السابق الذكر.

103) المصدر السابق، المعطيات ذاتها.

104) المصدر السابق، المعطيات نفسها.

على اعتبارها ضروريّة تفتح هذا الجنس من التعبير الى كلّ ما من شأنه أن يوفّر ظاهرة اللقاء من ضروب التعابير الفنّية وفي هذا الإطار يتنزّل ما ذهب إليه "عبد الكريم برشيد" عندما سعى إلى تعريف ما أسماه بـ "الاحتفاليّة" فألحّ على أنّها "تركّز على الجوهريّ والحقيقيّ والثابت" (105) وأكّد على أنّ "جوهر المسرح - في رأيه - هو اللقاء وما يحمله هذا اللقاء من إحساس جماعيّ وقضايا اجتماعيّة أو وجوديّة" (106) وأمّا ما عدا ذلك فـ "تعبيرات أو إضافات يعطيها الإنسان للحفل وهي تختلف من بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى زمن ..." (107) وفي هذا التحديد عبّر "برشيد" بشكل صريح عمّا هو ضمنيّ في نصوص غيره من أصحاب نفس هذا التوجّه في حدّ أصول المسرح وأشكاله، فأكّد أهمّية المدى الطقسيّ الناشئ عن "اللقاء" في تحقيق العمل المسرحي.

إنّ الذي بدا جامعًا بين سالكي هذا المسلك إنّما هو السّعي، من ناحية، إلى تجنّب الوقوع تحت كلكل "جهاز" المسرح في صورته الغربيّة. والاقتصار، من ناحية ثانية، لتحقيق الأمر على الحدّ الأدنى من مواصفات الشّاحنات المسرحيّة. والاكتفاء بالحدّ الأدنى محفوف، لا محالة بالمخاطر. لكن ألا تؤدّي المرونة الناشئة عن هذا التوجّه، إلى عدم اعتبار الدّقائق من المصطلحات المتصلة بهذا الجنس من التعبير انفتاحًا أوسع ويصبح فضفاضًا لا حدود لاتّساعه؟ وأليس واردًا أن ينشأ عن ذلك صور من سوء التفاهم بين أتباع التوجّه الواحد تتعدّد معه الآراء وتختلف تعدّدًا واختلافًا يفقدان مسعى الوقوف على جوهر هذا الفنّ معناه؟ لعلّ هذا الأمر هو الذي يعلّل ظهور التوجّهين الآخرين في حدّ جوهر هذا الفنّ ويفسّر تعارض منطلقات أتباعهما مع منطلقات أنصار هذا التوجّه.

---

105) عبد الكريم برشيد، "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" (نفس المرجع السابق) ص: (136).

106) المصدر السابق ص: (135).

107) المصدر السابق ص: (136).

فأما التوجّه الثاني فلا يكاد يقتنع متبنّوه بالحدّ الأدنى في تحديد أصول هذا الفن فلا اللّقاء بكافٍ في نظرهم لتحديد جوهر هذا الفن وضمان الهوية المسرحيّة لِمَا يُبْدَع من نتاجات، ولا متطلّباته . ويبدو الأمر في منظورهم رهين توفّر عناصر "البناء الدرامي" وأمّا المسلك المعتمد في تحديد هذه العناصر فمُتمثّلٌ في استقراء مختلف النّتاجات المسرحيّة مع تركيز خاصّ على البعد النّصّي فيها ، وأوضح تعبير عن هذا التوجّه عند أصحاب الدعوة الى تأصيل المسرح العربي نلمسه في تصوّر "فرحان بلبل" الذي ألحّ من ناحية ، على اتّسام الأصول المسرحيّة بالثّبات وتميّز الأشكال بالتغيّر وسعى من ناحية ثانية إلى ضبط العناصر المكوّنة لهذه الأصول فذهب إلى "أنّ أصول المسرح كالصّراع والحبكة والشخصيّة وبكلمة مختصرة ، عناصر البناء الدرامي ، ثابتة لا تتغيّر في مذاهب المسرح واتّجاهاته : لكن أشكاله متغيّرة باستمرار ، وبين ثبات الأصول وتغيّر الأشكال تكمن عظَمةُ المسرح وقدرته على البقاء والفاعليّة ، كما يكمن خطره ... " (108) ولا تكاد تنحصر هذه العناصر في ما ذكر منها في هذه الفقرة إذ يضيف إليها عنصر الحوار باعتباره عنصرًا مكوّنا "للبناء الدرامي" لا بدّ منه ، لكنّ الأهمّ في نظره ليس في هذه العناصر مفردة وإنما في ما يصل بين هذه العناصر وأشكالها إذ تبدو هذه الأخيرة وكأنّها صورٌ للأولى تجسّدها في تفاعل مع المحيط الذي تنشأ فيه "فالصّراع بين قوتين متوازنتين

---

108) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" ص (191) .

أصل فنّي ، أمّا كون الصراع بين رجلين من النبلاء أو بين منزعين في نفس البطل أو بين البطل والمجتمع فأشكال فنّية ، وكذلك الحوار إنه أصل فنّي ، أمّا كونه شعرًا رصينا أو نثرا رفيعًا أو كلاما بسيطا أو عامّية هزيلة فأشكال فنية ... " (109) وتبيّن أن الصّلة بين "الأصول" و"الأشكال" حسب هذا المنظار متينة متانة الرابط بين الوجود بالقوة حسب المفهوم الأرسطي والوجود بالفعل ، فلا تكاد ترتقي الأولى عن عالم المجرّدات إلى عالم الملموسات دون أن تتجسّد في الثانية . وفي هذا يكمن سرّ إلحاح أصحاب هذا التوجه على دقّة المسألة وتعقيدها وعلى صعوبة الخروج عن التقليد والاحتذاء بحكم مزالق الوقوع في أسر الأشكال الواجب تفاديها من حيث البحث عن الاقتصار على أصول هذا الفنّ الضامنة للنتاجات هويّتها المسرحيّة . ولعلّ هذا الأمر هو الذي يفسّر إلحاحهم على أهمّية الضوابط عبر المسرحية في تمييز الأصول عن الأشكال وتتمثّل أساسًا في ربط هذه الأخيرة ببنية المجتمع وبأساليب تحليل معطياته فيقول فرحان بلبل مؤكّدًا هذا التوجّه : "وهذه الأشكال ملازمة دائما للأصول الفنّية – لأنّها – أي الأصول – تظهر من خلال الأشكال التي تتّخذها في كل عصر ، والتي يفرضها الواقع الاجتماعي والسياسي ، وتتحكّم (هكذا) فيها رؤية الكاتب لهذا الواقع ، والتي تتغيّر دائما لتعبّر عن هذا الواقع وتخدم الطبقة المسيطرة على الحكم والاقتصاد ... " (110) .

أمّا ثالث التوجّهات في تحديد أصول هذا الفنّ وجوهره فلا تولي مستوى المكوّنات النّصيّة أو الفرجويّة كبير اهتمامها ، فيبدو هذه في خطابها وسائل وأدوات ، لا مجال له إذا ما ...

109) ص : (158) من المصدر السابق .
110) المصدر السابق ، المعطيات نفسها .

لهذا الجنس من التعبير، عند ممارسيه، أسّه الذي لا بدّ منه، ولا يكادون - بناء على ذلك - يشيرون إلى البناء الدرامي مثلاً أو إلى عنصر اللّغة وشروطه إلّا لماماً وفي غير كبير تدقيق وإنّما يوجّهون كل عنايتهم عند السّعي إلى تحديد جوهر هذا الفن وأصوله إلى دلالات الفعل المسرحي في ذاته وإلى الدّاعي إلى ممارسته دون غيره، منطلقين في ذلك من مبدأ ارتباط طبيعة هذا الجنس من الفنون بحاجة وجودية إليه مضبوطة عند ممارسيه. فإن لم تصادف ممارستهم تلك هذه الحاجة المتولّدة عن ضرب من الوعي بمنزلة الإنسان مخصوص كانت نتاجات هؤلاء - عند أصحاب هذا التوجّه - ضئيلة الشأن بالضرورة دون مرتبة الإبداع الفعلي. فلذلك يذهب "أدونيس" وهو أحد متبنّي هذا التوجّه الأساسيين عند تقويمه للممارسة العربيّة للمسرح وتحديد العوائق الحائلة دون تحقيق نتاجات أصيلة إلى أن السّبب الأساسي الكامن وراء الأمر " ليس عائداً إلى فقر في المواهب الكتابيّة ... وإنّما يعود ... إلى الفقر في الرؤيا (هكذا) المسرحيّة المتميّزة، وفي الطريقة المتميّزة التي يعبّر بها عن هذه الرؤيا. وهذا يعني أن نتاج العرب المسرحي لا يزال قائماً على الإكتساب والإقتباس، لا على صعيد التقنية وحدها، بل أيضاً على الصعيد الآخر الأكثر أهميّة، صعيد المشكليّة الدراميّة ... " (112) فيبدو السبب العميق للطابع الاحتذائي في الممارسة العربيّة لهذا الفن، حسب هذا التوجّه، إنّما هو متمثّل في اندراج نتاجات المسرح العربي "ضمن المشكليّة الدراميّة الأوروبيّة ... ونموّها داخل حدود هذه المشكليّة ... " (113).

---

112) أدونيس "بيان المسرح". أنظر ص (168)، والتشديد من لدننا.
113) المصدر نفسه ص (170).

وتركيز "أدونيس" في بيان مظاهر التقليد على المشكلية الدرامية يؤكد موقع هذه الأخيرة الخاص – في عرف أصحاب التوجه الثالث – بالنسبة إلى الإبداع المسرحي ، فعوض الكلام عن البناء الدرامي الذي اعتبره أصحاب التوجه الثاني ، مثلا ، أصلا مشتركا لا بد منه لتحقيق أي إبداع مسرحي ، يشير أصحاب التوجه الثالث إلى الرؤية المسرحية باعتبارها الأهم لأنها الأسبق ولأنها الأساس الذي لا مناص منه ليتم للنتاجات ما به تتم هويتها المسرحية . والكلام عن الرؤية يندرج بالضرورة في إطار يتجاوز المظاهر الفنية والوسائل التقنية في ذاتها إلى مجال دلالاتها الفلسفية إذ يبدو جنس هذا الفن في نظر أصحاب هذا التوجه مترجما في حد ذاته عن صور من الوعي بمنزلة الإنسان في الكون وعلاقاته بالمطلق وبذاته وبالآخرين . ويبدو كل من النزاع والصراع النابعين عن موقفي الرفض والتمرد على الأمر الواقع شرطين أساسيين لنشأة هذه الرؤية الدرامية المولدة وحدها للإبداع المسرحي الفعلي .

ولا يخفي أصحاب هذا التوجه انطلاقهم في تحديد أصول المسرح – في صورتها هذه – من تاريخ المسرح الغربي ومن نشأة المسرح الاغريقي بالتحديد ، ولا يتبرؤون من اعتماد آراء فلاسفة الغرب في أصول هذا الفن نقدًا وتثبيتا . فهذا "محمد عزيزة" – مثلا – يرى لزامًا عليه وهو يسعى لبيان جوهر هذا الفن ، وسر غفلة العرب والمسلمين عنه أن يخوض في حقيقة المسرح عند الاغريق معالجا أهم النظريات الغربية المتناولة لهذا الأمر بالبحث مميزا بين ما هو مقنع منها – في رأيه – وما هو قليل الاقناع (114) بل

114) الأشكال التقليدية للفرجة (النسخة الفرنسية) ص (13) – (14) .
أنظر كذلك ، "الاسلام والمسرح" في نسخته الفرنسية ص (13) – (18) .

ويخلص إلى اعتبار أسطورة بروميثيوس (115) أوضح تجسيد للرّوح المولّدة للمسرح اليوناني متبنّيا رأي "ديفينيو" الذاهب إلى إعتبار المسرح الاغريقي "ابتداعًا شعريًّا لوضعيات إنسانيّة معيشة يتجلّى فيها التعبير ... عن النّزاع بين تطلّع الانسان إلى الحرّية وبين الموانع القامعة لهذا التطلّع ..." (116) ولا يكاد يقصر قيمة كلّ من "النزاع" و"الصراع" في كونهما السبب الأساسيّ الكامن وراء النّقلة النوعيّة التي حصلت في تعابير اليونانيين الفنّية إذ لم ترتق هذه الأخيرة - في رأيه - بفضلهما من أناشيد دينيّة مكرّرة لنفسها إلى إبداع فنّي غاية في الثّراء والحركة والحياة فحسب، وانما أنقسح نتيجة لذلك "للمسرح العالمي عهده الذّهبيّ الأوّل ..." (117). فهذا النّزاع أصل لا بدّ منه لا للمسرح اليوناني فحسب وإنما للمسرح في أي مكان وزمان (118) فلتنفي عن المسرح العربي المتطلّع إلى إبداعه حسب أتباع هذا التوجّه مع المسرح العربيّ في ضرورة التعبير عن هذا الوعي

---

115) بروميثيوس PROMETHEE من شخصيات الميثولوجيا والأدب الاغريقيين، اتسمت مواقفه أساسا بالتحدّي للآلهة والتمرّد على قراراتهم من النّاحية وبانتعاطف مع البشر والانحياز إليهم، لقد عمل على مغالطة "زوس" أكبر آلهة اليونان فأعطى البشر ما لم يكن يرغب هذا الاله في منحه إيّاهم، أعطاهم قبسا من الشمس وفتح لهم أبواب الفن والعلم ولم يرضخ لتهديدات زوس ولم يركع له رغم عليه له. استلهم أسخيلوس Eschyle (525 ـ 456 ق.م) مواقفات شخصيّة "بروميثيوس" فكتب ثلاثيّة مسرحية أطلق على المسرحية الأولى عنوان "بروميثيوس مقيّدا" وعلى الثانية "بروميثيوس مخلّصا" (فتح اللام) وعلى الثالثة "بروميثيوس حامل النار" وكتبت بعد أسخيلوس كثيرٌ من المسرحيات المرتبطة بشخصية "بروميثيوس" وأسطورته. أنظر: معجم الأساطير اليونانية والرّومانية، إعداد: سهيل عثمان وعبد الرّزاق الأصفر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1982. ص(174 و 175)

أنظر كذلك:

Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays, Bouquins et Robert Laffont (Ed. Mars 1984). p: 806-808 .

116) محمّد عزيزة "الاسلام والمسرح" ص(14 ـ 15).

117) المصدر السّابق ص: (15).

118) المصدر السّابق ص: (15).

التّراثي باعتبار ذلك أصلًا لا غنى عنه . أمّا مجال التميّز عنه فيتمثّل في العمل على تحقيق "المشكليّة الدرامية الخاصّة" (119) التي هي رهينة نشأة الوعي الدرامي المشار اليه وانغراسه في الواقع العربي الرّاهن (120) إلّا أن هذا الوعي الدرامي لا يبدو في نظر أغلب أصحاب هذا التوجّه أمرًا ميسورًا نظرًا لتعارضه مع العقليّة العربية الإسلامية ، ولذلك كثيرا ما تصحب تناولَ هذه المسألة عندهم صورٌ من الإدانة للفكر العربي الإسلامي ممزوجة بشيء من الحسرة على درجات متفاوتة من الوضوح (121) فغالبا ما ترتبط معالجةُ مسألة جوهر المسرح عندهم بأخرى هي مسألة البحث في سرّ غفلة العرب عن ممارسة هذا الفن أو تنكّر عنها (122) وتتجلّى صور التحسّر في إعادة الواحد منهم سرّ غياب هذا الفنّ عن أشكال التعبير الفنية العربية إلى "عجز" الفكر العربيّ ... بحكم غلبة النّظرة الاسلاميّة للزمان والمكان وللذّات والمطلق على ممارسة موقف الرّفض والتمرّد ، والى سيادة النّزعة التّسليميّة الإيمانيّة الدّافعة إلى الانسياق للأمر الواقع ، عليه (123). وهو ما يضفي على الانسان العربيّ حرّيته من حيث ارتباط إرادة الانسان ، حسب هذه النظرة ، بالإرادة الالاهيّة،الأمر الذي يجعل مسلك المواجهة للقوى المحدّقة به والمكبّلة لطاقاته وإمكاناته أمرًا غير وارد فضلًا عن تحدّيها ومصارعتها فيغيب الوعي التّراجي ـ من ثمّة ـ وتغيب ضروب الرؤى الدراميّة ، ويغيب معها الإبداع المسرحيّ العربيّ الفعليّ .

يتجلّى لنا من خلال استعراض هذه التوجّهات الثلاثة في تحديد جوهر هذا الفنّ وأصوله صور للخلاف والتّعارض بين أصحاب الدّعوة إلى التأصيل تجاوز النّظرة لهذا الفن في ذاته إلى مسائل أشمل ترتبط بالنّظرة للعالم وللذات والآخر ، فيتأكّد الباحث من عمق صور هذا الاختلاف والتعارض القائمة بينهم ويتجلّى له كبيرُ أثر ذلك الأمر على تحديد صور المسرح المرتأى إنشاؤه

119) أدونيس ، المرجع السالف الذكر ص(171) .
120) أدونيس ، المرجع السابق ص : (173) بالاختصار .
121) أنظر صيغ المقارنة المعتمدة في نصّي محمد عزيزة وأدونيس بين المجتمع العربي والمجتمع الاسلامي .
122) محمد عزيزة ، المصدر السالف الذكر ص : (19) ـ (43) .
123) المصدر السابق الذكر ص (31 ـ 21) .

في نصوص خطاب الدّعوة إلى التّأصيل ، علَى بيان ضروب السُّبُل المختلفة الموصِلة – حسبها – إليه .

ولا يقتصر الباحث مواقع الاختلاف في نظراتهم إلى تلك المسائل بإقامة مقارنة بين ما غلب على خطاب كلّ توجّه من آراء فحسب ، وإنّما يقف على عناصر ذلك في ما يعبّر البعض منهم عنه من آراء صريحة إزاء منطلقات اعتمدها البعض الآخر وبنَى عليها نظرته إلى مسألة التّأصيل تلك ، فينشأ أمام الباحث جدلٌ بين منطلقات هؤلاء لا يخلو من حدّة ، ونسقٌ يؤكّد سمة التعقيد والتركيب الغالبة على هذه المسألة . فيسعى أغلب أتباع التوجّه الأوّل إلى اختزال جوهر المسرح في الحدود الدنيا لا تقتصر الغاية منه على التحرّر من جهاز المسرح الذي تطوّر عبر ممارسة الغربيّين لهذا الفنّ تطوّرا يعتقد بعيدا أصبح معه الإقرار بأيّ عنصر من عناصره – في نظر أغلبهم – تورّطا في التّقليد وتجسيدا للتّبعيّة لذلك الغرب ، وإنّما يبدو من خلال مساهمة ذات ، تصوّر للأصالة والتّأصيل متجسّد في تأكيد سمة الاختلاف الماهية ، في نظر أغلبهم ، مع القطيعة التامة مع الغرب وما ينتمي إليه سواء من خلال تجاهل عنصر الاتفاق معه ومظاهر اللّقاء وتناسيها أو عبر العمل على إبراز عناصر التّناقض الجذريّ معه ومع أُسسه . فيبدو أتباع التوجّهين الثاني والثالث الذين أقرّوا بالسّمة الكونيّة للأصول المعتمدة في المسرح الغربيّ – من خلال هذه النّظرة – واعين في شرق جهاز المسرح الغربيّ بالبحث من ثمّة لهيمنة الغرب ومواقفين مع استمراره الثّقافيّ بحديث التّالي عن تحقيق ذواتهم العربيّة و/أو الإسلاميّة .

ويعمد أغلب أتباع التوجّه الأوّل لتأكيد ما يدعون إليه على اعتبار أيّ منهج لا ينطلق في فهم الأمر من "الدّاخل" (124) منهجا غير موثوق النّتائج . فيؤكّدون من ناحية أهمّيّة المصادر

---

124) عبّر عن الأمر بشكل صريح في الحال حاضر كلّ من "سلمان قطاية" و"عبد الفتاح رواس قلعة جي" أنظر نصّيهما : "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ ص : (51) و"مشروع آخر في المسرح العربي" ص (49) بالأخصّ .

المسرحيّة المحلّية في تحديد جوهر هذا الفنّ (129) ويحترزون من طرح مسألة غفلة العرب والمسلمين عن ممارسة المسرح فيعتبر البعض منهم ذلك مسألة مغلوطة (130) ويسعى البعض الآخر الى دحض الآراء الذّاهبة الى إعتبار العقلية الإيمانيّة الناشئة عن الفكر الإسلامي التوحيديّ السبب الرئيسي في غياب الرؤية الدراميّة المولّدة وحدها لفنّ مسرحيّ فِعْلِيّ ، فيندفعون في حماس يُظاهي حماس أتباع التوّجه الثالث عند إدانتهم للبعد "التوحيدي التسلطيّ" في الفكر العربيّ الإسلاميّ وعند تحسّر أغلب هؤلاء على غياب هذا الفن المجسّد لحرية الإنسان (131) مؤكّدين نفي سمة "الكونيّة" عن أصليّ النزاع والصراع في التعبير المسرحي ملحّين على إرتباطهما بحضارة المدينة الغربيّة "الجائرة" (132) وحدها ويمكن أن نعتبر "روجي عسّاف" أحسن معبّر عن وجهة النّظر هذه ضمن أصحاب التوّجه الاوّل . ولقد بنى نظرته هذه على قراءة للحضارة الأوربية وصيرورة نشأتها هي أقرب إلى محضر الادانة يحصي فيه ضروب الأضرار التي سبّبتها للإنسانيّة في مجملها ، مركّزا في ذلك على القطيعة التي أحدثتها حضارة المدينة ، بمناسبة النهضة الأوربيّة الصناعية خاصّة ، بين الإنسان وماضيه وبين الإنسان والإنسان وبينه وبين الطبيعة والكون فيقول : "لا يُمكِنُنا اليوم أن نتصوّر حقّا شدّة الصدمة التي صرعت الإنسان الأوربي عندما انحلّت اعتقاداته السّلفيّة وتهدّمت شبكة علاقاته مع الرّيف والاقتصاد التقليدي وانصبّت هويّته الجديدة المجرّدة في قالب

---

129) أنظر نصوص يوسف ادريس وسلمان قطاية و قلعة جي بالخصوص .
130) أنظر نص شريف خزندار . زيادة على نصوص سلمان قطاية ويوسف ادريس وقلعة جي" .
131) تجلّى هذا الرأي بالخصوص عند كل من محمّد عزيزة وأدونيس .
132) أنظر كتاب "روجي عساف" "المسرحة أقنعة المدينة" وقد سبق التعريف به وخاصّة مقاله الموسوم "بنظرة في الثقافة والتصنيم" ص (71) والذي أطلق على الحلقة الأولى منه عنوان "المدينة الظالمة وعلمنة القوّة" ص (72) .

غريب ومُرعب يدفعه بلا رَحْمة في نفسق التقدّم الآلـيّ المعقلـن . لقـــد بدأ مؤخّـرا . . . إكتشـاف تكريـم الجثث وانقطائـع التي تمـزّق هـذا الإنسـان في أعماقـه الخفيّـة . إن ولادة المسـرح الأوروبـي مرتبطـة عضويًا بنشأة التّحديـث الأوروبـي حيث تمـزّق الإنسان بين رَجمِـهِ القديـم وقالبه الجديـد . " (133) ولقد سعـى إلى المـوازاة بين بـروز المسـرح الأوروبـي الحديـث وبين تحرّكـات الدول الأوروبيّـة السّاعيـة إلى الهيمنـة على العالم بقوّة الحديـد والنار مُلحّـا على بشاعـة الاستعمار الاستيطانـي الذي لا يتوانـى على إبادة شعوب كاملة إن لـزم الأمر مشيـرا في ذلـك إلى غزو " أمريكـا " (134) فيتصـوّر المسـرح في صورته الأوربيّـة آنمبنيـة على النّـزاع والتطهيـر أداة قمعيّـة شديـدة الفعاليـة مردوجة الغايـة إذ هي توفّـر ، من ناحيـة ، "الجمهـور متطهّـف لتبرئـة نفسـه " (135) فرصـة لتفريـغ وعيه ممّا ألحقنه وتُلحقه حضـارة المدينـة بالانسـان من أضـرار فيجـد في تشويـه "الانسـان القديـم والانسـان العتيـق والريفـيّ . . . والشّاذ والمختـلّ . . . " (136) تبريـرا للمذابـح التي تقـام ضدّ هذا الانسـان وضدّ ثقافتـه وحسّـه ،وهي تؤطّـر ، من ناحيـة ثانيـة ، هذا الجمهـور تأطيـرًا "يطّهـر" كلّ فـرد منه من كل نزوعـه إلى الخـروج عن الخضـوع لقوانين المدينـة (137) وهذا الـذي يفسّـر ـ في رأيـه ـ "دور الأمـراء الملوك في تكريس الشكـل المسرحـيّ ودعمهـم

---

133) روجـي عساف المصـدر السالـف الذكـر ص (36) ـ (39) .
134) روجـي عساف نفس المصدر ص : (96) ـ (97) .
135) روجـي عساف نفس المصدر ص : (40) .
136) روجـي عساف نفس المصدر ص : (39) .
137) روجـي عساف نفس المصدر ص : (32) .

الحاسم في تحديد هندسته وقواعده ... بالإضافة إلى المراسيم القانونيّة وآلإجراءات القمعيّة التي منعت إستمرار الاشكال غير المنضبطة [فقد] منع " المستير" من قِبَل برلمان باريس سنة (1542)وأغلقت المسارح غير الكلاسيكيّة في انكلترا واسبانيا "(138) وسعْيُ "روجي عسّاف" من وراء رسم هذه الصورة للمسرح الاوُربي ليست الغاية منه الاعتراض ، فحسب ، على مفهوم الرؤية الدرامية بأعتبارها شرطًا ضروريًّا للمسرح وإنما لتأكيد أَنّ غياب هذه الرؤية وهذا الشكل المسرحيّ المجسّد لها عن الفكر آلإسلامي والحضارة العربيّة الاسلامية أمْرٌ عاديٌّ وهو باعث على آلاعتزاز لا الشعور بالنقص ".. [فـ]ـلَيْس من المستغرب عدم وجود المسرح في الحضارة الاسلاميّة ، لأنّ الدعوة الاسلاميّة هي حركة توحيدية تزول فيها الحواجز القبليّة وتدخل الشعوب في تاريخ أمّة تعبّر عن الجماعة البشريّة وذلك في سياق إمتزاج الأقوام وهي سياق حركة ثائرة على المؤسّسات والدّول والتشكيلات الهرميّة آلتي لا تتواصل معها . فَلا داعي للمسرح في هذه الحركة ، إذ أن الجماعة لا تمثّل ألّا بالجماعة وليس هناك من حيّز يعزل فيه جزء منها للبشر والتطهير

---

(138) روجي عساف ، المصدر ذاته ص : (41) والمقصود "بمستير" (mystère) وهي نوع من المسرح الديني ظهر عند المسيحيين في القرون الوسطى ، تُعرض فيه مشاهد من الانجيل أو من حياة القدّيسين وكان يقدّم في السّاحات العمومية من طرف آلهواة وغالبًا ما كان يَشرف على هذا النوع من المسرحيات بعض الراهِبين من المنتمين إلى الطرق . وقد منعت آلكنيسة ذاتها هذا النوع من المسرح سنة(1540). أُنظر : "باتريس بافيس" معجم المسرح" (بالفرنسية) ص : (268) .

Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales, 1980, p.(268).

وعندما يشترك جمع من المسلمين في إحياء ذكرى مقتل الحسين، مثلا، وإنّهم لا نشاهدون صورة عابرة عن الواقع أو عن التّاريخ لينفعلوا معها، ويتّخذوا موقفًا منها، بل يعيشون معا، وفي حلقة منشأة على وحدة الشعور (لا على المجابهة) (139) عزم المجموعة على الاتّصال باعتقادات ثابتة وبماض مشترك يساهم الآن في تكوين لحمة الجمع." (140) وانطلاقًا من هذه الرؤية يَبْني "روجي عسّاف" رؤيته التّأصيلية على البحث عمّا يتناغم مع الفكر الاسلامي فيركّز على الراوي وفنّ الرواية دون اعتبار لمدى توافق ذلك مع ما اعتبر أصولا للمسرحيّة ضروريّة ملتقيا في ذلك مع أغلب أصحاب التوجّه الأوّل الداعين إلى الانطلاق من إستلهام ظواهر التعبير المشهديّة والفرجويّة المحلّية دون تقيّد بمصطلحات الجنس الفنّي (141).

والنّاظر في آراء أتباع التوجّهين الثاني والثالث في خصوص ما ذهب إليه أغلب أصحاب التوجّه الأوّل، يلاحظ أنها متلاقية حول إدانة منطلقات هؤلاء دون أدنى إحتراز. فتتأكّد لديه اتّساع الهوّة بين الطرفين، على انتمائهما في مستوى الخطاب حول دعوة العرب إلى نبذ التقليد وإلى بناء ممارسة أصيلة لهذا الفنّ، وتتمثّل هذه الادانات الصادرة عن التوجّهين الثاني والثالث في أن أغلب أتباعهما يُقِرّون، من ناحية، بأهمّية التراكم الحاصل في نتاجات المسرحيّين العربيّين عبر العصور في تشييد الفنّ المسرحيّ وبناء أصوله الكونيّة ويميّزون من ناحية أخرى بين أنواعه ومدارسه ويفرّقون، كل حسب مقاييسه بين ما هو رديء وجيّد

---

139) القوسان من لدن الكاتب.
140) روجي عسّاف، المسرحة قناع المدينة (سبق التعريف به) أنظر ص: (37 – 38)
141) انظر نص شريف خزندار الأساسي بشكل خاص.

في نتاجات تلك الانواع والمدارس ويلتقون كذلك أو يكادون في تمييزهم للظواهر المسرحية المحلية فيذهبون الى إعتبارها "ظواهر فلكلورية" لم ترتق إلى مستوى التعبير (142) وهي التي إعتبرها أغلب أتباع التوجه الاول عماد المسرح الممكن ونقطة الانطلاق الاساسية في البحث من "الداخل" عن مقاييس لتقويم نتاجات هذا الفن وحد جوهره ، فبدت عند بعضهم "مجرد تزيينات لا تشكل أية أهمية..."(143) وكانت في حكم البعض الآخر" صورا مجهضة للمسرح..." (144) فتصور تحقيق التأصيل بناء على آراء أتباع الإتجاه الاول في نظر أتباع التوجهين الآخرين إنغلاقا عن العالم بتطوراته و"فلكلرة" (145) للثقافة العربية الاسلامية وإهدارا لطاقات المنتمين إليها زيادة على تغييب وعي تحرري العرب والمسلمون في أشد الحاجة إليه .

أما الصلة بين آراء أتباع التوجهين في ما عدى عناصر الاتفاق المشار إليها فلا تخلو من تناقض تجلى في ما عبر عنه كل فريق من مواقف إزاء دور المسرح ووظيفته في مجال حياة الناس عامة وحياة الانسان العربي بشكل خاص

---

142) عبد الله العروي ، "الايديولوجية العربية المعاصرة" أنظر ص : (174) من النسخة الأصل المكتوبة باللغة الفرنسية :

A.LAROUI, L'idéologie arabe contemporaine, Maspero, édition revue, Paris, 1977. p.(174).

143) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر ..." (سبق التعريف به) أنظر ص:(157)

144) محمد عزيزة ، المسرح والإسلام ص (39) والأشكال التقليدية للفرجة ص : (27) ، إعتمدت في كليهما النسخة الاصل المكتوبة باللغة الفرنسية (وقد سبق التعريف بالاثرين) :

Mohamed Aziza, "Le théâtre et l'Islam" p: (39)

Mohamed Aziza, Les formes traditionnelles du spectacle p: (27).

145) أنظر كتاب عبد الله العروي المذكور في الهامش (142) ص : (177) مثلا .

فبينما يذهب بعض أتباع التوجّه الثالث إلى اعتبار المسرح العربي المهتمّ بمسائل سياسيّة بعينها والسّاعي إلى التحريض "مسرح أجوبة دون أسئلة ، وحلول دون مشكلات ..." (146) ، يذهب بعض أتباع التوجّه الثاني إلى حصر النّتاجات المسرحيّة الممكنة في صنفين اثنين : "مسرح الشعب" و"المسرح البرجوازي". يعالج الأوّل قضايا الناس الاجتماعيّة والسياسيّة و"يتّجه إلى الجمهور العريض من العمّال والفلاّحين وبقيّة القوى من الفقراء والمسحوقين ... يخاطبهم باعتبارهم القوى الحقيقيّة في المجتمع ... وقوّة المستقبل ..." (147) وهو "مسرح الذين يريدون لهذه الأمّة أن تسير في طريق الاشتراكيّة" فيسعى لايجاد أشكال فنيّة ملائمة "المضمون الواقعي التحريضي التّعليمي" بعد دراسة الواقع وتحليله (148) بينما يظهر المسرح الثاني تحت "ألف قناع" وألف صورة لكنّه يبقى مرتبطا بشواغل الرأسمالية معبّرا عنها محقّقا لأهدافها الاستعماريّة . ومهما كانت صورته : مسرح تسلية أو طليعة أو غير ذلك ... فهو مسرح مُعَادٍ للشعب عامل على تدجينه وتضليله . (149)

إنّ الناظر في طبيعة المنطلقات الجمالية والفكريّة التي اعتمدها أصحاب الدعوات التأصيلية في حدّ جوهر هذا الفنّ ، والمتأمّل في نظرة أتباع التوجّه الواحد لما يذهب إليه أنصار التوجّهين الآخرين ، يقف على عمق الخلاف القائم

---

146) "أدونيس" بيان المسرح" ص (172) من "فاتحة لنهايات القرن" (سبق التعريف به) .

147) فرحان بلبل "المسرح المعاصر في مواجهة العصر" ص (198) .

148) فرحان بلبل ، المصدر السابق ص (165 ـ 166) .

149) فرحان بلبل ، المصدر السابق ص (164 ـ 165) أنظر كذلك ص (178) وص : (198) .

بينهم فلا تكاد تنحصر مجالات هذا الخلاف في مسألة حدّ جوهر هذا الفن ولا في إحصاء المواصفات الضّامنة للآثار هويّتها المسرحيّة وإنّما تتجلّى له في نصوصهم التأصيلية تعارضات جوهرية أخرى تنمّ مظاهر الخلاف ذاك ، هي وثيقة الصّلة بمحور التّأصيل الثّاني والمتمثّل في مواصفات الهويّة العربيّة المُتطلّع إلى أن تنطبع النّتاجات المسرحية الأصيلة معها وتتماهى .

فكيف تبدو مكوّنات الهويّة العربيّة في نصوص الخطاب التّأصيلي ؟

3 ـ 3 ـ 1 ـ 2 مواصفات "الهويّة العربيّة"

إنّ تحديد مواصفات هذه الهويّة في نصوص خطاب التّأصيل يدور حول عناصر تكوينيّة أساسيّة يرتبط أوّلها بالانتماء الديني وبالنّظرة إلى الاسلام والمسلمين ويتعلّق ثانيها بالانتماء القوميّ وبتفريعاته ويتّصل ثالثها بالانتماء الاجتماعيّ ودلالاته ، كل ذلك في ظلّ علاقة انفصال واتّصال وصلة نفور وارتباط بالغرب وبصوره في نظر أصحاب نصوص خطاب التّأصيل ذلك .

على أنّ حضور هذه العناصر في نصوصهم لا يتجلّى بالكيفية نفسها ولا يكتسي الأهمّية ذاتها ؛ وباختلاف تركيز الواحد منهم على هذا العنصر المكوّن أو ذاك يتحدّد سلّم الأولويّات عنده وتتجلّى نظرته للغرب فترتسم بناء على ذلك صور الهويّة .

والناظر في هذه الجوانب من نصوص خطاب التّأصيل يكاد يعيش ذات الجدل القائم في إطار حركة الفكر العربي الحديثة حول دلالات الأصالة والخصوصيّة وحول معاني الهويّة (150) ولكن بشكل غير مباشر إذ يتّخذ المسرح مدار الجدل الأساسيّ

---

(150) أنظر مسألة الأصالة والخصوصيّة في الفصل السّابق وأنظر كذلك مسألة التيار القومي والمدى الثقافي الوارد في الفصل اللاحق .

بالنّسبة إلى هذه النصوص ، فيكاد يعثر على المواقف عينها وعلى التقابلات والاختلافات ذاتها التي عرفتها التيّارات الفكريّة العربيّة في عصور النّهضة المعاصرة وامتداداتها وهو ما يؤكّد انغراس مسألة تأصيل المسرح العربيّ في إطار شواغل الفكر العربيّ الحديث .
وأول هذه الاختلافات يتجلّى في الموقع الذي يخصّ به أصحاب هذه النصوص التّأصيلية الدين الاسلامي في حدّ ملامح الهويّة العربيّة ، فمنهم من يعتبره العنصر الذي عليه تنبني مكوّنات هذه الهويّة وتتأسس صور التميّز عن الغرب سواء منه اليوناني أو الروماني أو المسيحي فيعتبر تجسيد مداه الروحيّ وبعده التوحيديّ في ما يُبدع من نتاجات فنيّة هو الضامن وحده لتحقيق هذه الهويّة فلذلك يتجلّى رفض المسرح في صورته الغربيّة متأتيًّا في خطاب "روجي عساف" مثلا ، من إعتباره متعارضا مع الهويّة العربية ، وصورة تعارضه متمثّلة في مخالفته لتعاليم الإسلام ، تعاليم الله . وليس الأمر مقصورا عنده على ضرورة رفض مبدأ إعتبار "الرؤية الدراميّة المبنيّة على الوعي النزاعي" أصلا لا بدّ منه في أيّ فن مسرحي بل يتعدّاه إلى "فن التمثيل ذاته إذ هو "إظهار ما يبطنه التكتّل المدني من رفض وإنكار تجاه العوامل التي تخرج عن ضوابطه وتعبّر عن إنتساب الانسان إلى أصوله الإلاهية . وذلك ليس فقط في الموضوعات والمضامين والأفكار التي غلبت على التمثيليّات في المسرح السائد ، بل أساسا في جوهر فن التمثيل كما روّجه المسرح الغربي . ذلك أن الممثّل في هذا المسرح يتخلّى عن كيانه الحقيقيّ (شخصيّة الممثل الحقيقيّة) في سبيل تركيب كيان آخر (الدور ، الشخصيّة الوهميّة) مفترضا أن هذا الكيان الجديد سيظهر حقيقة لم تكن بيّنة قبل حدوثه بمعنى آخر ان احتجاب الكيان الحقيقيّ الذي خلقه الله هو شرط من شروط إبانة الحقيقة التي تفيض من الكيان الجديد

الذي "يخلقه الانسان".(151) وطريقة تعامله هذه تذهب به إلى الدعوة في التمييز بين ما هو متناغم مع توجه الشعب ووسائل تعبيره وما هو متعارض معها إلى اعتماد مقياس واحد في الأمر يتمثل في مدى تطابقه مع الشريعة فيقول : " ... لا نعود نتساءل عن أسباب غياب المسرح في الحضارة الاسلامية ، لأننا نجد جهدنا وإدراكنا تتجه إلى اكتشاف عناصر توجه لغة شعوبنا وأدوات تعبيرها عن نفسها الحقيقية وعن ترتيبها على الأشكال والمؤسسات والدول التي لا تتناقض معها ، كونها مرتبة ، أي لا تتطابق مع الشريعة ..." (152)

ويلتقي "روجي عساف" في توجهه هذا مع رؤى الذين دعي بعض الدارسين للفكر العربي المعاصر على تسميتهم "السلفيين الجدد" (153) تمييزا لهم عن سابقيهم عصر النهضة (154) ، ويتجلى هذا الالتقاء في مستوى المواقف والمنطلقات معا ، إذ يكاد يتطابق ما ورد في آخر ما نشر من نصوص (155) تطابقا تاما مع مقدمات هؤلاء

---

151) روجي عساف ، كتابه السابق الذكر ص : (52) الأقواس من لدن الكاتب وليست من التشديد .
152) روجي عساف ، [illegible] ص (55) [illegible] .
153) يمكن أن نذكر من بينهم "كمال عبد اللطيف" مثلا أنظر كتابه الموسوم "سلامة موسى وإشكاليات النهضة" سبق ذكره والتعريف به في الفصل السابق .
154) أمثال "جمال الدين الأفغاني" (1838 – 1898) و"محمد عبده" (1849 – 1905) و"رشيد رضا" (1865 – 1935) .
155) كتاب "المسرحة ، أقنعة المدينة" هو تأليف لمجموعة من المقالات والمداخلات نشرها في أوقات متباعدة (أنظر تقديم الأثر في الفصل السابق) إلا أن توجهه الإسلامي الأصولي تجلى بشكل واضح ابتداء من مقاله الموسوم "مساءلة عن التمثيل في المجتمع الاسلامي" سنة 1980 أنظر ص (47) من المصدر ذاته وتأكدت صورة هذا الانتماء مع مقاله الموسوم "نظرة في الثقافة والتصميم" أنظر ص (71) من المصدر المذكور والمنشور سنة 1984 إضافة طبعا لما راج به مقالاته المذكورة من "خواطر" تجلى فيها مسلسل تبني [illegible] وإيمانه "بالثورة الإسلامية" في إيران (أنظر ص (84) من (1986) [illegible] .

واستنتاجاتهم وخاصة منها ما تعلّق بالنّظرة إلى الغرب وإنجازاته وبالمعجم المعتمد للتعبير عن هذه النظرة إضافة إلى النَّفَس السّجالِيّ والتبشيري الغالب على هذه النصوص وأسلوبها . فكل ما أعتمد "روجي غّساف" من آراء وأحكام تعليلًا لتركيز حدود الهويّة على الأسُس الدينية إنما هو تبنٍّ لما ذهب إليه "أبو الأعْلى المودودي" (1903 ـ 1979) أبرز ممثلي هذا الاتجاه من آراء وتقويمات ، فلقد إنطلق هذا الأخير من مبدأ التّنافس الجوهريّ بين "الشرق الروحاني المؤمن" وبين "الغرب المادّي الملحد" ومن النّظر ، من ثمّة ، إلى مختلف إنجازات هذا الغرب بأعتبارها تجسيدًا لصور طغيان المادّة على الحياة وتجسيما لمظاهر الإلحاد فيها ، ولذلك إعتبر السّعي إلى التوفيق بين الشرق والغرب وكأنّه الركوب في ذات الآن على متن سفينتين تسيران في إتجاهين متعاكسين (156) وهذا بالتّحديد ما ذَهَبَ إليه "روجي غّساف" عندما إعتبر السعي إلى الانتفاع "بما في الحداثة من خير علميّ وتقنيّ" سُلوكًا خَلّفا من لدن جمال الدين الأفْغاني وتلاميذه حتى وإن أشترطوا ضرورة "تجنّب ورفض الجوانب المعنويّة التي تستنبطها هذه الحداثة (أي الأفْكار والطبائع التي تتمثّل بالمذاهب المادّية)..." (157) وأعتبر من باب السذاجة "تمييز العنصر المادّي كعنصر محايد عن العنصر المعنويّ كعنصر مفسد [تماما مثل التمييز] بين الشكل المحايد : المسرح ،

---

156) أُنظر ص (22) من كتابه الموسوم بـ: "نحن والغرب" سبق ذكره في الفصل السابق .أنظر الهامش رقم (74) من الفصل المذكور .
157) روجي غّساف ، "المسرحة أقنعة المدينة ، سبق التعريف به ص (53) وألفوسان من لدُن المؤلّف .

والمضمون المفسد : التمثيلات الرائجة ... " (158) إذ العلاقة بينهما وطيدة . ويتبنّى تحليل "روجي غارودي" لخصائص المسرح الغربي وصور تناقضه مع الحضارة الاسلاميّة محضرَ إدانة للغرب وإنجازاته فيسعى تمامًا مثلما هو الشّأن في نصوص السلفيّين الجدد جاهدًا للبرهان على أن الأسس التي عليها انبنت إنجازاته هذه علميّة تكنولوجية كانت أو جماليّة فنّية إنما هي الركائز الفكريّة التي عليها تأسّست إيديولوجية المدينة ، "الجائرة" على "انسانيّة الانسان" و"الكافرة بنعم اللّه" فيقول : " ... ان المنطلق الاساسّي هو في السياج الذي صنعه الانسان بينه والغيب والذي يحتّم إرادته الواحدة في التسلّط على العالم المرئي بالعنف الآلي (التكنولوجيا والحروب) والتسلّط على العالم الخفيّ لتصنيم الخيال البشريّ (أي جعله ماديّا وتأطيره هندسيّا) وهي حركة واحدة تلك التي وصّلت امبراطورية المدينة - الآلة إلى الكارثة الكونيّة الكامنة في أدوات التدمير الراهنة والتي فتّتت صورة الانسان المزعومة ... و"لا يزال الذين كفروا تصيبهم بما صنعوا قارعة أو تحل قريبا من دارهم حتى يأتي وعد اللّه"" (159) .

ويسعى في إطار تبيين مطامح الحضارة الغربيّة إلى التشكيك في قيمة ما أنجز منها ملحّا على فداحة الضّرر الذي لحق بالإنسان عامة وبالغربيّ ذاته بالخصوص فيقول : "إن قطار "التقدّم" هو حلبة زالقة بلا هاد ولا وازع ، يفرّ الإنسان به من الموت فيلاقيه ، يسعى به وراء النّعيم فيتلفه ، يتوق فيه إلى الحرّية فيندحر ..." (160)

---

158) المصدر السّابق .

159) المصدر السّابق ، ص (85) والقوسان من لدن الكاتب ، أما الآية المعتمدة فهي (الآية (31) من سورة الرعد) .

160) روجي غارودي ، "المسرح قناع المدينة" سبق تقديمه ص (99) ، والظفران من لدن الكاتب .

ويُعيد حالة الحيرة والضياع والخيبة إلى أمر واحد هو "الإستكبار" (161) الإنسان في الحضارة الغربيّة وإنشغاله عن الله وكفره به منذ اليونان إلى الآن "... الفكر الذي هو منطلق ودليل النيهان العقلانيّ ، من التأنيس اليوناني إلى التشريع الروماني وإلى التحديث الاوروبي ، لا يمكن أن يتحوّل وأن يتطوّر إلّا بإتجاه التدمير الدوريّ للبنى الانسانيّة وحتى التدمير الشامل النّهائي الذي يبشّروننا به – وربما يأتي هذا الخوف الكبير برجفة صحّية تصلح البال وتحثّ على الاستماع إلى نداء الفطرة وكلام الله ..." (162) فلا ينبني الإسلام مجرّد هويّة يسعى إلى تحقيقها وإزالة ما يمكن أن يطمسها في إطار الاقرار بمقولة "الحقّ في الاختلاف" وإنّما يتجلّى ممثّلًا للخير المطلق وراسمًا للطريق الأوحد إلى توازن الإنسان وسعادته القصوى في عالم مخيف عمّه "الضلال" و"الطغيان" و"الاستكبار" ، وينقلب "خطاب الهوية" في آخر الكتاب خطابًا تبشيريًّا تعزيريّ النّبْرة أحاديّ التّوجّه لا يخلو من وعيد :

" إن الثقافة ليست مسألة مثقّفين : إنها سمة الحياة الانسانية ، أنها التعبير عن الدور المفهوم للانسان في الخلافة "وعلم آدم الاسماء كلّها" إنّها المنهج الذي يعيّن سبيل الإنسان في هذا الوجود "ومن أحسن قولًا ممّن دعا إلى الله وعمل صالحا وقال إنّني من المسلمين" ببيان كامل وشامل يقدّم للمهتدين منهجا رائعا يُوَحِّد القول والفعل والضمير ، ويقوم على تكريم الإنسان بإطلاق يده وعقله وروحه من كلّ عبوديّة ، فلا يكونُ عبدًا للمادة ، ولا عبدًا للبشر

---

161) أنظر ص (96) مثلا ، من المرجع ذاته ، والاستكبار من التعابير التي أصبحت رائجة في " أدبيات" الأصوليّين الاسلاميّين السياسية في هذه الأيّام وتستعمل للتعبير عن الظلم الممارس من لدن أفراد أو جماعات ، وهو تعبير مقتبس من القرآن .

162) المصدر السابق ص (101) .

والله الموفق ، وهو يهدي إلى سواء السبيل والحمد لله رب العالمين ." (163)

غير أنّ موقع الإسلام من الهويّة لا يكاد يكون ذاته عند أصحاب الدعوات إلى تأصيل المسرح العربي فمنهم من يقرّون بأهمّيته الخاصة في بناء الهويّة العربيّة بأعتباره معطى موضوعيًا و يتجلّى ذلك في إنطلاقهم في تحليلهم للمجتمع العربيّ من خصائص الاسلام وتعاليمه ومن أثر هذه الاخيرة في بناء شخصيّة الانسان العربيّ . ولكنّهم لا يتعاملون معه بإعتباره مقبولاً في المطلق بل قد يرون فيه بُعدًا "تسليميًا" لا يتوانون عن نقده نقدًا كثيرًا ما يكون مصحوبا ، بصورة أو بأخرى ، بدعوة الى "تثويره" في إتجاه الإقرار بنضج الانسان العربي والمسلم وأعلّيته بـ"التحرّر". فيبدو تحقيق رؤية درامية خاصّة هو المؤشر والمقياس لهذا التحرّر وهذا النضج (164) بإعتبار أن هذه الرؤية ستقرّ للإنسان العربيّ والمسلم - في رأي هؤلاء - بأن يعي منزلته الانسانيّة المعيشة ويعبّر عمّا يتجلّى فيها من تناقضات مع نفسه والمجتمع والكون بشكل لا تقف أمامه الحواجز والموانع النّاشئة عمّا هو غالب من رؤى ومسالك دينية .

ويذهب صنفٌ آخر من أصحاب الدعوات إلى التأصيل إلى آعتبار الاسلام واحدًا من المكوّنات الأساسيّة لهذه الهويّة إلى جانب مكوّنات أخرى لا تقلّ عنه أهمّية في حدّ الانتماء القوميّ ، وذلك سواء أنظر إلى الإسلام بأعتبار دلالاته الدينية الشعائرية والسلكية والقدسية أم بإعتبار دلالاته الحضاريّة العامة . أما المكوّنات الأخرى

---

163) المصدر السابق ص(102) وتبدو هذه الفقرة وكأنها كلمة النهاية إذ هي آخر فقرة من الكتاب أما ما ضمّنه الكاتب من نصّ قرآني في فقرته فالجملة الأولى هي جزء الآية (30) من سورة (البقرة) وهي " وعلّم آدم الاسماء كلّها ثم عرضهم على الملائكة". وأما الثانية فهي الآية (33) من سورة (فصّلت).

164) أنظر ، خاصّة ، نصّ "أدونيس" السالف الذكر ونصّ "محمّد عزيزة" "الاسلام والمسرح" و"الأشكال التقليدية للفرجة المومأ إليهما آنفا .

فهي من ناحية اللغة العربيّة والتاريخ والتراث المشتركين بالنسبة لجميعهم إضافةً إلى البنية الاجتماعية والاقتصادية التي يعتبرها البعض منهم أساسيّة ومحدِّدة لسمات هذه الهويّة (165)

وأما المجال الثاني للاختلاف في تحديد مكوّنات الهوية فيتمثل عند أصحاب الدعوات إلى التأصيل في الصّلة التي يربطها هؤلاء بين الانتماء المحلّي والانتماء القومي ففي حين يركّز الواحد منهم على البحث عن الخصائص المميّزة للبلد الواحد دون انشغال منه خاص بصلة هذه الخصائص بميزات البلدان العربية الأخرى ، يتجاهل الثاني الانتماء المحلي أو يكاد ولا يتكلم عن غير الانتماء القومي باعتباره واحدًا منسجما مركزا في ذلك على ما يعتبره سمته المميّزة ، بينما يركّز آخرون اهتمامهم على البحث عمّا يجمع بين خصائص المجتمعات العربيّة في مختلف الأقطار ، ليتجلّى فعل التأصيل في عرفهم مرتبطا بشاغل "الوحدة العربية" متفاعلا مع شروط تحقيقها تفاعلا جدليّا ، ويبدو المسرح السائد تجسيدًا للتبعيّة وعملًا على إذابة الشخصيّة العربيّة وتغييب ميزاتها .

ويُمكن أن نعتبر نصّ "يوسف ادريس" أحسن مُجَسِّدٍ للتوجه الأوّل ونصوص "فرحان بلبل" أوضح معبّر عن التوجه الثالث أما التوجّه الثاني فإننا نجد له في نص "روجي عساف" المركّز فيه على البعد الإسلامي في تحديد الهوية العربيّة أوضح تعبير وفي نص عبد الفتاح روّاس قلعة جي " المركّز على وحدة التراث والتاريخ في حدّ الهوية العربيّة أحسنَ تجسيد .

فلا يكاد يُشير " روجي عساف" إلى الاختلافات النّوعية بين فضاءات البلدان العربية والاسلاميّة وإنما يركّز على تعارضها من حيث روحانيّتها وإيمانيّتها وتوحيدها مع الحضارة الغربيّة التي فقدت ، في رأيه ،

---

165) أنظر نصّي "فرحان بلبل" و"سعد الله ونوس" بشكل خاص .

أبعادها الروحيّة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى "عبد الفتاح روّاس قلعة جي" الذي يقتصر في بيان حدّ الهويّة الثقافية العربيّة على الموروث المشترك دون إشارة إلى صور التغاير بين الفضاءات الثقافية العربيّة (166) أمّا "يوسف ادريس" فإنّه أطلق على مقالاته الثلاث التي عبّر فيها عن دعوته إلى التأصيل عنوان "نحو مسرح مصري" وبنى أهمّ ما ورد فيها على تاريخ مصر عبر العصور واقتصر في ما اعتمده من أمثلة وحجج على حيّز مصر الحضاري ولم يشح -إلّا لماماً- إلى ربط ذلك بالانتماء العربي فأشار إلى فترة فرعونية في حياة مصر وثقافتها وأُخرى مسيحيّة وثالثة إسلاميّة(167) ، وحتّى عندما أعاد نشر مقالاته المذكورة تذييلا للكتاب الذي حوى أعمالَهُ المسرحيّة الكاملة والذي وسمه بـ: "نحو مسرح عربي" فإنّه أبقى فيه على عناوينها الأصلي (168) وفي ذلك تعبير منه عن المكانة التي يُوليها للميزات المحلّية في تحديد الهوية الثقافية والقومية لأيِّ شعب من الشعوب أو أمّة من الأُمم وفي ذلك أيضا إقرار لمصر وثقافة أهلها وحضارتهم بموقع المركز بالنسبة إلى العرب ولهويتهم الثقافية القومية ويبدو الانتماء القوميّ ، في كلا الصورتين ، عند يوسف ادريس وكأنّه أمر مفروغ منه لا حاجة إلى التوسّع في بسط مظاهره . ونستشفّ الأمر في سعيه -من خلال إقتصاره على الحيز المصري في معالجة المسألة- إلى تصوير ما هو "مصري" وكأنه منسحب على ما هو "عربيّ" أو ما يجب أن يكونه . فيقول مثلًا عند تقديمه للكتاب الحاوي لآثاره المسرحية الكاملة (169) :

---

166) أنظر نصّه السابق الذكر ، على أنّ "قلعة جي" بدا في ماشرَه لاحقًا (مسرح الرّيادة) 1988 واعِيًا بأهمية التراث الشعبي وبسمات الاختلاف النوعية .

167) يوسف إدريس ، نحو مسرح عربي (سبق التعريف به) ص : (467) .

168) المصدر السابق ص (467) التشديد من طرفنا طبعا .

169) "نحو مسرح عربي" (سبق التعريف به) .

"يلاحظ القارئ أن مسرحيات" جمهورية "فرحات" و"ملك القطن" و"اللحظة الحرجة" كتبت قبل أن تنشأ عندي فكرة استلهام المسرح المصري أو العربي اعتمادًا على أشكالنا وتراثاتنا (هكذا) المسرحية. . ."(170) ويقرّ، من ناحية، بمعرفة مصر والمصريين للفن المسرحي قائلا: ". . . أجل هناك مسرح مصريّ . . ." (171) ثمّ يبيّن من ناحية أخرى سمات المسرح المصري الخاصّة وذلك إعتمادًا على ربطه بخصائص الإنسان العربي والحضارة العربيّة الإسلامية مستندًا في أحيان قليلة سمة "مصري" الغالبة على خطابه بسمة "عربيّ" فيقول متحدّثًا عن المسرح التراجيدي المصري "إن النّقاش المشهور في تاريخ العرب حول الإنسان مسيّر أم مخيّر، ليس وليد الحضارة العربيّة أبدًا . . ."(172) ويستنتج أن ". . . في مصر، لا يمكن أن تخلق عقليّتنا بطلا كأوديب . . . ولكنها تخلق بطلا كعنترة"(173)

أما "فرحان بلبل" فإنه لا يقتصر على الميزات المحلّية في تحديد الهوية التي على المسرح المتطلّع إلى إبداعه أن يتماهى معها ولا يتجاهل هذه الميزات ولا يدعو إلى تأسيسها وإنّما ينطلق منها لا بإعتبارها غاية ولكن بصفتها سبيلا ضرورية لا غير، إذ لا يتعلّق الأمر عنده بإبراز الخصائص المميّزة لقطر بعينه فذلك مؤدٍّ في تصوّره إلى تجسيم التشتت والتفرقة وإنما يتعلّق الأمر بالتأليف بين مختلف هذه الميزات المحلّية

---

170) مقدّمة الكتاب السابق الذكر التّشديد من طرفنا .
نشرت كلّ من "ملك القطن" "وجمهورية فرحات" سنة 1956 دار النشر القومية، القاهرة كما نشرت مسرحية "اللّحظة الحرجة" سنة 1955 عن الدار نفسها . وأعيد نشر هذه المسرحيات الثلاث إلى جانب أربع أخرى في كتاب أطلق عليه عنوان "نحو مسرح عربي" ، سنة 1974 (سبق التعريف به) .

171) المصدر السابق ص(492) .

172) المصدر السّابق ص(490) التّشديد من لدننا .

173) المصدر ذاته ص(491) التّشديد من لدننا .

لتحقيق الهوية العربية الواحدة التي يهدد التشرذم السياسيّ إستمرارها ولذلك نبّه "فرحان بلبل" من خطر إهمال النظر في "آلتاريخ المسرحيّ" لمختلف الأقطار العربيّة، فذلك يؤدي في رأيه -إلى "إنعدام آلتواصل التراثيّ ويقلّل من عملية التّراكم التي هي إحدى السبل الهامة لتأصيل المسرح العربيّ، كما أن الوقوع في إقليميّة المسرح يقصّ كلّ الأجنحة التي تنبت للمسرح العربي. ولذلك تبدو المهمّة القوميّة للمسرح مرتبطة بآلتاريخ المسرحي العربي وبمحاربة الاقليميّة السياسية في آن معا ..." (174)

فتكاد تتماهى مسألة تحقيق الهويّة القوميّة عنده بمسألة تحقيق الوحدة وتجسيدها، ولذلك عندما آعتمد في كتابه المذكور "بالدرجة الأولى حركة المسرح في سورية" (175) مادة للتّحليل فإنّه سعى إلى ربط ذلك بالممارسة العربية لهذا الفنّ في سائر الأقطار العربية فدعا إلى ضرورة تعرّف العرب على مختلف التجارب الممارسة لهذا الفن في مختلف الأقطار العربيّة ومساعدة "المسرحيّة العربيّة على الهجرة بين الأقطار العربيّة .. وآلإستيطان بها ..." (176) وذلك سعيًا وراء معرفة خصائصها المميزة وتقويم هذه الخصائص بشكل يسمح بحدّ مواصفات المسرح العربي الممكن (177) وتبدو دعوته إلى البحث عن "هويّة للمسرح العربي" مرتبطة بدعوة أشمل تتمثل في الدعوة إلى تحقيق الهوية القوميّة المهدّدة بالضياع والذوبان ما لم تتحقّق الوحدة العربيّة فيتجلّى تأصيل المسرح العربي" من خلال

---

174) فرحان بلبل، "المسرح العربي المعاصر ..." ص(167).
175) المصدر السابق ص(6).
176) المصدر السابق ص (213).
177) المصدر السابق ص(195).

ذلك مشروطا ، في نظره ، بتحقيق هذه الوحدة وسبيلا إليها في ذات الآن ، ولذلك يجزم من ناحية ، "بأنه لن تكون للمسرح العربي هوية واحدة على الإطلاق مادام الوطن العربي مقسما إلى هذه الدويلات التي تحجرت حدودها واستغلقت تخومها ، وأن كل محاولة صادقة لإيجاد الهوية الواحدة سوف تتحطم أمام الحواجز والتخوم السياسية ..." (178) ويؤكد ، من ناحية أخرى. ..." أن البحث عن هوية للمسرح العربي هو البحث عن تحقيق الوجود القومي ضمن ظروف الواقع الاقتصادي الواحد والتجمع السياسي الواحد مدعوما بالتاريخ المسرحي لكل قطر عربي ، لا من خلال سكون المجتمعات العربية الاقليمية ، بل من خلال حركتها التقدمية الجمعية ... [بل] ... إنه بمقدار ما تلغى الحدود بين الأقطار العربية ، وبمقدار ما يتكامل الاقتصاد العربي ، يقترب المسرح العربي من وضوح الهوية وبروز الشخصية ." (179)

أما مجال تحديد الهوية العربية الثالث الذي لم تلتق حوله منطلقات أصحاب نصوص الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي ورؤاهم فيتمثل في مكانة المدى الاجتماعي من تحديد هذه الهوية التي على أساسها سيتم تحقيق النتاجات المسرحية البديلة . ففي حين يكتفي البعض من أصحاب نصوص الدعوة إلى التأصيل بتأكيد مكونات الهوية ذات المنحى الإسلامي أو المنحى القومي باعتبار هذه الهوية واحدة في رأي كل من الفريقين ، يذهب عدد منهم آخر إلى ربط ذلك بالانتماء الطبقي باعتباره يضبط حدود التمايز الفعلي بين ذوي الانتماء الواحد دينيا كان أو عروبيا فلا

---

178) المصدر السابق (177) .

179) المصدر السابق من (177) ـ (178) .

تتمثل التبعيّة الناجمة عن ممارسة المسرح السائد ، حسب توجّههم هذا في إذابة الشخصيّة القومية وتشويهها فحسب ، وإنّما تتمثل بالأخصّ في ما تلعبه الناتجات المسرحيّة الغالبة من دور في إثبات العلاقات الاجتماعية الجائرة وفي غلق أبواب الممكن بالتّشكيك في إمكانيات التغيير أو بدعم حالة الاغتراب التي يعيشها الجمهور . فتبدو غائيّة فعل التّأصيل - نتيجة لذلك - مندرجة بصورة مّا ، ضمن مشروع مجتمع جديد أكثر عدلاً هو بالضرورة منسجم مع قناعات صاحب الدعوة إلى التأصيل السياسيّة .

على أن ما يمكن ملاحظته في نصوص خطاب الدعوة إلى التّأصيل المسرحي هو أنّها تلتقي كلّها أو تكاد حول اعتبار الناتجات المسرحية السائدة لا تتناغم مع شواغل الجمهور العربي أو لا تستجيب إلى حاجيّات الانسان العربي أو تتجاهل حسّه وقضاياه وهذا الأمر هو السّبب الكامن ، في رأي أصحاب هذه النصوص ، وراء عدم إقبال هذا الجمهور على مثل تلك الناتجات ، وتبدو الغاية القصوى من وراء عمليّات التّأصيل إنما هي ربط صلة وثيقة بين ما يَنْتَجُ من مسرحيّات عربية وبين الجمهور العربي وكثيرًا ما تتواتر عبارات "جمهور" و"جماهير" و"شعب" في تلك النصوص ، لكنّ دَلالاتها لا تكاد تكون ذاتها عند هؤلاء فأغلبهم لا يعمل على تدقيق مدلولها فتبدو في نصوصهم مستعملة للتعبير عن مجموع المتفرّجين دون تخصيص للفئة الاجتماعيّة التي ينتمون إليها ، في حين يذهب المقرّون بأهمّية المدى الاجتماعي في حدّ الهوية إلى ضرورة تجاوز الاستعمال "الاستهلاكي لهذه العبارات" (180) وآلعمل على حدّ طبيعة الجمهور المعنيّ إذ من غير ذلك لا يمكن أن تتوغّج السّبلُ إلى المسرح البديل فيقول

---

180) سعد الله ونوس " بيانات لمسرح عربي جديد (سبق التعريف بهما) ص : (11) .

"سعد الله ونّوس" مثلا : "إنّ عملية البحث الجادّة عن شكل أصيل ومتجدّد للاتصال بالجمهور بدءًا من الجمهور كفيلة بأن تزيح عن كاهل المسرح العربي ثقل أسئلة كثيرة تطرح غالبًا بشكل مبتورٍ ومجرّدٍ متناولة اللّغة، والشكل واستلهام الفلكلور ... وسوى ذلك ..." (181) فلا يبدو الانتماء إلى ذات الحيز الجغرافي ولا الاشتراك في التاريخ والتراث أو الدين والمعتقد أمورا كافيةً وحدها لحدّ الهويّة بل لا بدّ إضافة إلى ذلك من تحديد الانتماء الاجتماعي لمن نحدّ هويّته ولا يخلو هذا الانتماء من انحياز طبقيّ. ولا يرى "سعد اللّه ونّوس" - مثلا - و"فرحان بلبل" حرجًا في الإعلان عن انحيازهما إلى الطبقات الكادحة فيقول الأوّل: "إنّنا نريد مسرحا للجماهير، أي للطبقات الكادحة من الشعب ..." (182) ويصرّح الثاني بأنّ "غدا آن لمسرحنا أن يجد لنفسه أسلوبه وشكله وهويته شريطة أن يدرك مهمّته وأن يتوجّه إلى الطبقة التي ستبني المجتمع ..." (183) ويعني بها طبقة "العمال والفلاحين والمسحوقين ..." (184)

---

181) سعد اللّه ونوس المصدر السابق، ص: (4) .
182) المصدر السابق ص: (12) .
183) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر ..." ص: (199) .
184) المصدر السابق ص: (198) أنظر كذلك ص (164) و (165) مثلا ...

3 ـ 4 ـ ما وراء المعبّر عنه من الدّواعي ومن المنطلقات؟

لقد تجلّت لنا من خلال تحليل خطاب "تأصيل المسرح العربي" صور من الاختلاف تصل حدّ التنافر هي سمة ما توافر ذكره في نصوص هذا الخطاب من دواع إلى التأصيل وحوافز وهي ميزة ما كان وراء تلك الدواعي والحوافز من منطلقات ورؤى فكريّة. أمّا ما يجمع بين أصحاب هذا الخطاب فلا يكاد يتجاوز الحدّ الأدنى، والحدّ الأدنى لا يمكن أن يخفي علاقات هؤلاء من ضروب التناقض وسوء التفاهم.

ويمكن تلخيص هذا الحدّ الأدنى في عناصر ثلاثة هي: تمسّك أغلب الدّعاة إلى تأصيل المسرح العربي، أوّلا، بهذا الفنّ، حتّى

وإن صرّح بعضهم بعكس ذلك (185)، إيمانا منهم بأهمّية هذا الفنّ وخطورة أثره في الإنسان العربيّ في هذا العصر رغما عن إفرازهم صور الإستلاب والإغتراب الناشئة عن ممارسة هذا الفنّ في أشكاله الغربيّة الغريبة عن حسّ الانسان العربيّ وذوقه؛ وعدم الرضى، ثانيا، بقيمة النّتاجات المسرحيّة العربيّة الغالبة واعتبار العمل على تأصيل هذا الفن عند العرب، من ثمّة ثالثا، الطريق الأوحد إلى التّحرّر من صور التبعيّة المولّدة لمظاهر الاستلاب وإلى ضمان إقبال الجمهور العربيّ على نتاجات هذا الفن إقبالَ رغبةٍ في المتعة والمعرفة وإلى تحقيق الأحسن من النّتاجات المسرحيّة عند العرب والأرقى من الممارسات لهذا الفن بين ظهرانيهم.

أمّا ما يفرّق بين رؤى أصحاب خطاب الدعوة إلى التّأصيل فعناصر متعدّدة تتراوح بين تنويعات للنظرة الواحدة وبين رؤى متعارضة تعارضا جوهريّا لا يكاد ينشأ بينهما لقاء وتنحصر هذه العناصر في مجالين اثنين هما مجال حدّ هذا الفنّ وخصائصه ووظائفه أوّلا، ومجال حدّ الهويّة العربيّة المتطلّع إلى أن تتماهى معها النّتاجات المسرحيّة النّاتجة عن عمليّات التأصيل المدعوّ إليها.

ولقد وقفنا ـ أثناء تمثّلنا لأهمّ التوجّهات التي أخذت بناصية خطاب الدعوة إلى التأصيل ـ على جدل غاية في الحدّة والتشنّج لا يمكن أن يكون بمعزل عن الجدل القائم بين مدارس هذا الفن في العالم وضروب ممارسته فيه بالنسبة إلى المجال الأوّل ـ وعن الجدل المستشري بين تيّارات الفكر العربيّ وما عبّرت عنه هذه من تصوّرات

---

185) لئن أشار "روجي عساف" إلى أنّه "... لا يهمّ... أن يؤول هذا إلى مسرح أم لا وربّما ينتهي إلى عمل آخر..." (المسرحة..... أقنعة المدينة، ص 21) عند تناوله لفن الرّاوي "بالتعريف وبالنقد يهمّ باعتباره الطريق الأصلح للتعبير الفنّي، فإنه أرنبسط ومجموعة "الحكواتي" في ما قدّموه من أعمال بالفنّ المسرحي سواء في طبيعة العروض التي قدّموا أو في نوعيّة التظاهرات التي شاركوا فيها. فلقد شاركت فرقة "الحكواتي" في دورات من مهرجان دمشق للمسرح العربي (1982) وفي أيّام قرطاج المسرحية (نوفمبر 83) وقامت بجولات إلى أوروبا قدّمت خلالها عرضا لمسرحيّة يمكن أن نذكر من بينها عروض "أيام الخيّام" التي تمّت في باريس جانفي 1983 ....

متلاقيـــة متنافـــرة لمشاريع مجتمعيـــة بديلـــة بالنسبة إلى المجـــال الثانـــي ، فوقفنـــا على ضـــروب منها تتنوّع بين السّلفيّـــة الأصوليـــة ذات المنحـــى الإسلامـــيّ الفاتح، وبين الإيديولوجيـــة القوميّـــة ذات التوجّـــه العروبـــي الوحدوي حينًا وذات السّمـــة المحلّيـــة حينًا آخـــر وبين القوميّـــة ذات المنحى الاشتراكـــي الشعبـــويّ التصوّر آنًا والمهتدي بمقولات ماركسيـــة آنًا آخـــر (186). ولكن يخفـــى هذا الجـــدل في عـــدد النصـــوص، على اتصالـــه بهذه التّيـــارات وتفاعله معها غيـــر خالٍ ـ في رأينـــا ـ من صـــور من الخصوصيّـــة هي وليـــدة تميّـــز هذا الفن في ذاتـــه .

ومهما كان الأمـــر ، فإنّه لا يمكـــن أن تكون عدة الخلافات التي رأينـــا في مستـــوى خطاب التأصيـــل إلّا واضحـــة الأثـــر في صـــور المسرح البديل المقتـــرح في متن هذا الخطـــاب وخليقـــة على الممـــارســـة التأصيليّـــة الفعليّـــة لهذا الفـــن .

ولقد تبيّنتْ لنا ، من خـــلال سعينـــا إلى الوقـــوف على مواقـــع الخـــلاف وأســـراره ، أسبـــابٌ له معلنـــة تجلّـــت لنا من ورائهـــا أسباب أخـــرى مُضمَـــرةٌ يتحتّـــم البحث عنها بغيـــة تحليلهـــا ومعالجتهـــا .

فليكـــن الفصـــل الموالي من هذا البحـــث الموســـوم "غيـــر المعبّـــر عنه من الدواعـــي ومن المنطلقـــات "مخصّصـــا لمزيـــد التّقصّي لجـــذور الدّعوة إلى التأصيـــل ولأسبـــاب الاختـــلاف غير المُعلنـــة . وليكـــن الفصـــل الخامس من بحثنـــا هذا مفـــردًا للنّظـــر في صـــور التأصيـــل المقتَرحـــة والوسائل المتوخّـــاة لتحقيقـــه سعيًا وراء الوقـــوف على دلالات الدّعـــوة إلى تأصيـــل المســـرح العربـــي وآفاقهـــا .

---

(186) نفصّـــل القول فـــي الأمـــر في "الدواعـــي غير المعبّـــر عنها"، أنظـــر نـــهايـــة الفقـــرة 4 ـ 2 ـ 2 من الفصـــل الآتـــي .

4 - غير المعبّر عنه من الدواعي إلى التأصيل ومن المنطلقات

4 — 1 — عمق الشاغل وعراقة الهاجس

4 — 2 — الخيار القومي وأبعاده الثقافية

4 — 3 — واقع المسرح العربي وطبيعة خطابه

4 — 4 — ما وراء الدواعي الى التأصيل بالمنطلقات

إنّ من بين الدواعي التي دفعت الممارسين للعمل المسرحي وناقديه إلى الدعوة إلى تأصيل هذا الفن ما لم يتجلّ بشكل صريح في مجموع النصوص المكوّنة لخطابهم التأصيلي، لكن هذه الدواعي لا تكاد - رغما عن ذلك - تغيب عنها غيابا تامًّا، فكثيرا ما يرتبط سعي أصحاب هذه النصوص إلى تعليل ما يدعون إليه فيها بمنطلقات تندرج ضمن ما وسمناه بـ: "غير المعبّر عنه من الدواعي"، ووسمنا لهذه الدواعي بهذه السمة لا يعدو أن يكون نابعًا عن حرص منهجيّ لا غير إذ كثيرا ما تكون الأسباب التي نصلها بالمعبّر عنه منها متّصلة بشكل يُماهي بينهما أو يكاد، فلا يخلو تصنيفنا هذا من بعض التجوّز ليس خافيا علينا. واقتصارنا في ما أدرجناه ضمن الصنف الأوّل من الدواعي - على ما هو بيّن منها في نصّ ذلك الخطاب ومتواتر فيه فرض علينا أن نوليَ ما لم يكن كذلك منها، الاهتمامَ الذي يستحقّ، خاصةً وأنّ في ذلك توفّرًا

لمعلومات لا تخفى فائدتها في تحقيق فهم أعمق للظاهرة وتحديد أدق لما وراء مسالك التأصيل المقترحة من جذور .

وتدور هذه الدواعي حول محاور ثلاثة أولها يتعلق بطبيعة الممارسة العربية لهذا الفن ويدور ثانيها حول مواصفات الداعين للتأصيل وخصائص تكوينهم العام والفني ونوعية العلاقة التي تربطهم بما جد من أحداث تاريخية وثقافية في الوطن العربي ويتعلق ثالثها بالتحولات التي عاشها الفن المسرحي ويعيشها في مختلف أصقاع العالم إلى هذا العهد .

وليكن البدء بالتساؤل حول صلة رواد العمل المسرحي العرب وتابعيهم بمسألة التأصيل وأثر ذلك على توجهات أصحاب الدعوات المعاصرين .

4 ـ 1 عمق الشاغل ومرافقة الهاجس :

من بين أهم الحوافز على الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي حافز لم يحظ في خطاب التأصيل المعاصر بتواتر الذكر الذي يستحق ، على ما له من جليل الأثر في تطوير طرح المسألة وفي تحديد توجهات أصحاب الدعوات ، ويتمثل هذا الحافز في مرافقة هاجس تأصيل المسرح العربي واتصال حضوره ضمن شواغل المهتمين بالمسرح مبدعين ونقادا من بين العرب وذلك على امتداد الممارسة العربية لهذا الفن .

4 ـ 1 ـ 1 هاجس السبق :

والناظر في نصوص أصحاب الدعوات إلى تأصيل المسرح العربي في هاذين العقدين ، تلفت انتباهه مجموعة من السمات تتمثل أهمها في أنه يكاد يتصور كل نص تأصيلي من بين هذه النصوص وكأنه النص الأساس أو النص المنطلق فلا يكاد يخلو الواحد منها من الإشارة إلى أهمية التأصيل باعتباره ضرورة انتبه لها صاحب النص وغفل عنها السابقون والمعاصرون أو كادوا ، فكثيرا ما نصادف

الباحث في هذه النصوص تعابير من نوع : "إنه كان خليقا بالعرب المعاصرين .... ألا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع وأن يتركوا جانبا الفنيات والأشكال ..." (1) أو صور من اللوم على شاكلة "... إنه كان ضروريا بالنسبة إليهم (العرب) أن ينظروا في جوهر المسرح ..." (2) أو ضروب من التحسر الممزوج باللوم بشأن هذا التعبير "... ويا ليت روادنا الأول كانوا قاموا بما قام به المسرحيون الغربيون الكلاسيكيون (3) فالتفتوا التفاتا كافيا إلى التراث الشعبي المسرحي الذي تجمع للأمة العربية عبر قرون طويلة ..." (4) وقد تطالعه أحكام على المسرح العربي لا تقتصر على تجاهل التوجهات التأصيلية عند المهتمين به بل تنفي وجود ممارسة عربية فعلية لهذا الفن ولهذا يذهب بعض أصحاب الدعوات إلى التأصيل في بيان له إلى "أن الأمر لا يتعلق أبدا بالتجديد لأن هذه الكلمة إن كان لها معنى ومدلول عند غيرنا فهي في المسرح العربي لا يمكن أن تعني شيئا ، إن الجديد لا يمكن أن يقوم إلا على أساس ما هو قديم ، وعندما نتأمل خريطة المسرح العربي فإننا لا نجد غير تجارب قليلة ، سواء من حيث الكم أو الكيف ، وهذه التجارب لا يمكن أن تشكل قديم هذا المسرح ، ومن هنا كانت "الاحتفالية" تسعى ليس إلى خلق الجديد ـ ولكن إلى

(1) عز الدين المدني ، ديوان الزنج ، ص(10) (سبق التعريف به) .
(2) المرجع السابق .
(3) إشارة إلى عدم اقتصار المسرحيين الكلاسيكيين الغرب على الأساطير اليونانية في ما أنتجوه من آثار وإلتفاتهم من تاريخ فرنسا أو بريطانيا أحداثا ومن الأساطير الشعبية المحلية موادا لما كتبوه من مسرحيات . .
(4) علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (سبق التعريف به) ص(53) وما بعدها .

إيجاد الأصيل (5) فيتجلّى في هذه النصوص هاجس السبق غالبا على أصحابها فكثيرًا ما يتجاهل بعضهم البعض متعاصرين كانوا أو منتمين الى أجيال متباعدة . فاذا ما إستثنينا القليل منهم أمثال "علي الراعي" بحكم توجّهه التأريخي التوثيقي في بحوثه المسرحيّة و"سعد الله ونوس" و"الشريف خزندار" بسبب تأسيس توجّههما التأصيلي على إعادة الاعتبار – كلّ حسب منظاره – لمظاهر من ممارسات الرّوّاد لهذا الفن ، فإنّك لا تكاد تجد في الخطاب التأصيلي المعاصر إبرازًا لتوجّهات المسرحيين العرب السّابقين التّأصيلية فضلاً عن الاعتراف بأهمّية تجربتهم في الميدان وثقل أثرهم على التوجّهات اللاّحقة. فإذا ما تكلّم "يوسف ادريس" مثلا فإنه لا يكاد يخفي – وذلك مهما كانت المناسبة – أن كل تجارب المسرحيين العرب المتطلّعة الى تأصيل المسرح العربي أو الداعية إليه ليست إلاّ "أصداء للمحاولات الأولى التي بدأت عام 1963 (هكذا) في مصر و التي قدمت من خلال كتاباته في مجلّة "الكاتب" في القاهرة"! (6) وإذا ما تحدّث "توفيق الحكيم" في تأصيل المسرح العربي" فلا يتوانى في التذكير بأنه السابق إلى طرح المسألة والسّبّاق في السّعي إلى تحقيق الأمر ، فيشير مثلاً في كتابه "قالبنا المسرحي" إلى أنه

---

(5) البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي (سبق التعريف به) النقطة : (7) . ولئن عدّل عبد الكريم برشيد من موقفه بعض التعديل في البيان الثاني نتيجة ما وجّه إليه من نقد لرأيه ذلك على وجه الخصوص فإنّه لا يكاد يهمل الإشارة إلى تحصيله قصب السبق في طرح المسائل الأساسية بالقياس إلى بقية الدّاعين الى التأصيل الذين اقتصروا على الجزئي منها . أنظر كتابه حدود الكائن والممكن ... " (سبق التعريف به) ص(139) بالخصوص .

(6) أنظر على سبيل المثال لا الحصر طبعًا ، حديثه الى "مها الدالي " في مجلة " أوراق " نوفمبر 1984 ص36 . مع العلم أن المقالات ظهرت سنة 1964 في مجلة "الكاتب" لا 1963 . أنظر: تقديم تلك المقالات في الفصل السابق .

"سبق أن نبّه إلى قيمة المنبع الشعبي والتراث الأدبي ... في الكشف عن القالب المسرحي العربي منذ نحو ثلث قرن" (7) وسبق أن ألّف منذ سنة 1930 (8) مسرحيّة تتطلّع إلى تحقيق مسرح عربيّ متأصّل، ثمّ إنّه يتجاهل – عندما يشير إلى الطابع المستورد "للسامر" – (9) كتابات "يوسف إدريس" ويتحاشى ذكر اسمه ومقالاته في حين أنّ هذا الأخير بنى على هذا "السامر" توجّهه التأصيليّ معتبرا إيّاه فنّا ناشئا في الريف المصري ومعبّرا عن حسّ أهليه وشواغلهم وهو بسمته تلك قادر على تحقيق المسرح البديل عمّا هو سائد من أشكال غربيّة لهذا الفنّ. ولم تكن مقالاته المنشورة سنة 1964 لتمرّ دون إثارة نقاش وردود فعل متنوّعة في مختلف الجرائد والمجلّات المصريّة ولكنّك لا تكاد تجد لها – رغم ذلك – صدى صريحا في كتاب "الحكيم" المنشور سنة 1967. أمّا "سلطان قطاية" فلئن أقرّ بأهمّية تجربة المسرحيّ المغربيّ "الطيّب الصدّيقي" التأصيليّة في مسرحيّته "مقامات بديع الزمان الهمذاني" فإنّه لم يفته أن يشيد بفضله في الأمر من خلال الإيحاء بأسبقيّته في ذلك، يقول: "... قد سبقني الصديق الطيّب هذه المرّة

---

7) قالبنا المسرحي (قد سبق التعريف به) ص 14.

8) مسرحية "الزمار" ظهرت سنة 1932 نشرها في كتابه "مسرح المجتمع"، المطبعة النموذجية (د.ت) وتقع بين الصفحتين (663 – 796).

9) يعيد تاريخ ظهور "السامر" إلى الحملة الفرنسية على مصر، انظر "قالبنا المسرحي" السابق الذكر ص 17 بالاختصار.

في إعتبار الطامة أساساً "للمسرح الكوميدي العربي" فقدّم مسرحيّة "مقامات بديع الزمان الهمذاني" سنة 1972 فكانت مثلا رائعا ..." (10) .

ومثل هذا الأمر يدفع الباحث إلى التساؤل عن سرّ هاجس التأصيل هذا ، وعن سرّ تجاهل أغلبيّة أصحاب الدعوات لما حصل من تراكم في مجال الدعوة إلى التّأصيل طيلة الممارسة العربيّة لهذا الفنّ . فهل مردّ الأمر غلبة الميل إلى حبّ الظهور والعزوز نقص السبق على أصحاب الدّعوات إلى التّأصيل ؟ أم هو التّعويض عن الشعور بالعجز عن تجاوز مجرّد النّداء والدعوة ، إلى تحقيق تلك التطلّعات تحقيقا فعليّا ؟ أم هي القطيعة بين أجيال المبدعين المسرحيّين العرب ونقّادهم وغياب الإفادة من تراكم التّجارب في مجال هذا الفن ؟ أم هي كل هذه الأسباب مجتمعة ؟

مهما كان تفسير هذه الظاهرة فإن عراقة مسألة التّأصيل أمر ثابت في الممارسة العربيّة للمسرح منذ الرّوّاد إلى عصرنا . وحتّى لا نساق ، ونحن نتتبّع الأمر ، إلى الكلام العام عن كل الممارسة العربيّة لهذا الفن ، باعتبارها متماهية — في رأينا — مع هذه الظّاهرة ، وحتى لا نحيد عن مجال بحثنا الذي حدّدناه فإننا سنتجنب تتبّع الشاغل تتبّعا تاريخيّا ونقصر جهدنا على معالجة عيّنات من نصوص الخطاب المسرحي والنقدي والتنظيري ذات دلالة ومصداقيّة نسعى من خلال ذلك إلى الوقوف على عراقة مسألة "تأصيل المسرح العربي" في أذهان المشتغلين بهذا الفن من بين العرب فنتأكّد من مدى ارتباط هذا الشاغل في تطوّره بممارسة

---

(10) سلمان قطاية ، "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟" (سبق التعريف به) ص (55) .

هذا الفن عندهم عبر الأجيال ونقف على طبيعة أثر ذلك في طرق طرح هذه المسألة في العقدين اللذين حدّدناً .

4 ـ 1 ـ 2 مظاهر العراقة في شواغل التأصيل :

وأول هذه العيّنات خطبة "مارون النقاش" (1817 ـ 1855) المتواضع على اعتباره "أبا للمسرح العربي" في شكله المألوف والتي ألقاها بمناسبة عرضه لمسرحيّة "البخيل" المعتبرة أول مسرحية ـ بالمفهوم المتعارف ـ شخصت في لغة العرب (11) . ولقد حاول "مارون النقاش" في هذه الخطبة تعليل ما أقدم عليه من فعل الجلبة القوم الذين دعاهم إلى بيته لمشاهدة بدعته تلك فسعى إلى وضع مبادرته في إطارها معرّفا بالفن المسرحي ومرغّبا فيه فقال فيها :

".. وها أنا متقدم دونك إلى قدّام محتملا فداء عنكم إمكان الملام ، مقدّما لهؤلاء الأسياد المعتبرين أصحاب الآداب الموفرين ذوي المعرفة الفائقة ... مبرزا لهم مسرحا أدبيا وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيّا ..." (12) فبدا النّقاش واعيًا بما يمكن أن ينجرّ عما أقدم عليه ، من التبعات غير المحمودة الأثر (13) ، فلئن كان لا يشكّ في جدوى ما بادر إليه من عمل لاقتناعه بقيمة هذا الفن ودوره في بناء المجتمعات وتعبيره عن تقدّم الشعوب الممارسة له فإنه لا يستبعد سوء تقبل أهله لهذا الفن باعتباره أجنبيًّا وافدًا من عالم الأعاجم

---

(11) قدّمها في بيته سنة (1847) .

(12) "أرزة لبنان" ، المطبعة العموميّة ببيروت سنة 1869 أنظر ص (15 ـ 16) . وقد قام بالنشر "نقولا النقاش" أخو مارون الأصغر .

(13) لا يبدو حذَر "مارون النقّاش" وتخوفه من إقدامه على ممارسة هذا الفن بين أهليه غير ذي أساس ، فلقد كان المسرح نشاطا منقوصا من مكانة الفرد ، في نظر معاصريه وتقليدًا غربيا غير مرغوب فيه حتى في رأي المسيحيّين من العرب في ذلك العصر . ولعلّ تبرّؤ "مارون النقاش" من آثاره المسرحيّة وأمره بتحويل المسرح الذي بني إلى كنيسة قبيل موته أبلغ تعبير عن الأمر . أنظر "الأصول الفرنسية للمسرح المصري" (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به ص (319) .

ولذلك عبّر عن وعيه بالفوارق الثقافية والحضاريّة بين طبيعة هذا الفن من ناحية وبين خصائص الحضارة العربية من ناحية أخرى ومن ثمّة تجلّت ضرورة معالجته بشكل يجعله مستساغا من طرف أمته ، فحدّد الأسس التي ارتكز عليها في معالجته والأهداف المرسومة من ورائها ، مفسّرا الاختيارات الجماليّة التي اعتمدها في إنجاز هذا العرض مع إلحاح على مزايا هذا الفن فيقول واصفا تجربته تلك : "... على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبيّة ... قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطبايع ، مراسحا يلعبون بها ألعابا غريبة ويقصّون فيها قصصا عجيبة ... ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح ... وإذا كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين كلتاهما تقرّ فيهما العين ، إحداهما يسمّونها "بروزا" (14) وينقسم إلى كوميديا ثمّ إلى دراما وإلى تراجيديا وسرورنها ... بغير أشعار ، وغير ملحّنة على الآلات والأوتار ، وثانيهما تسمّى عندهم " أوبراه " وتنقسم ... إلى عوسحة ومحزنة مرهرة ، وهي التي في فلك الموسيقى مقمّرة فكان الأهمّ والألزم بالأحرى أن أصنّف وأترجم بالمرتبة الأولى

(14) نبرة هذه الكلمة إيطالية ولا غرابة في الأمر إذ نبدو لـ"مارون" معرفة بهذه اللّغة فكثيرا ما كانت مهنة التجارة تأخذه إلى إيطاليا ، وتعني الكلمة "النثر" أنظر المعجم المزدوج الإيطالي/الفرنسي سلسلة " أبولو" نشر "لاروس" باريس 1978 ص : (291) وص : (640) .

Dictionnaire Français-Italien, Italiano-Francese, lib. Larousse, Paris 1978; pp: (291), (640).

لا الأخرى ، لأنها أسهل وأقرب ، وفي البداءة أوجب ، ولكن الذي ألزمني لمخالفة القياس وممارسة هذا المراس أولا ، لأن الثانية كانت لدي ألذ وأشهى وأبهج وأبهى ... حيث ظن المرء بالناس، كظنه بنفسه بلا التباس، فترجحت آرائي ورغبتي وغيرتي أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي فلذلك قد صوبت أخيرا قصدي إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي"...(15)

وينجلي في هذا النص إلحاح "مارون النقاش" على أن اختياره للمسرح الغنائي لم يكن لسهولة المأخذ ودنو المطلب وإنما على العكس قد تطلب الأمر منه تجشما لمجهود أكبر واصطناعا لمشقة أشد . ويؤكد بذلك أن مناعله في معالجته لهذا الفن الوافد لا تقتصر على نقله على حالته وإنما تتجاوز ذلك إلى تحقيق نوع من الملاءمة بين خصائص هذا الفن وميول قومه عبر الاستجابة إلى ذوقه الشخصي ، وهذا الحرص على الملاءمة إنما هو تعبير عن هاجس التأصيل الذي كان يسكن رائد المسرح العربي .

والناظر في محاولة مارون النقاش يدرك جليا تعبير اختياراته الجمالية يستنبط مجموعة من المنطلقات والرؤى سيكون لها جليل الأثر في الممارسة العربية اللاحقة لهذا الفن، عملا إبداعيا أو تقويما نقديا .

---

(15) أرزة لبنان ، المقطبات عينها ، أنظر كذلك : محمد مندور، المسرح النثري ، دار المعارف أنظر كذلك محمد مندور ، المسرح النثري ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، (د .ت) ، (1959).
ص (6) .

وأوّل هذه المنطلقات تمثّل في إقرار الكاتب بقيمة هذا الفنّ ومنافعه الجمّة ، وتجلّى هذا الإقرار في إلحاحه على علوّ منزلة المسرح عند أهله سكّان الأقطار الأوروبيّة وعلى أهمّية دوره في دعم القيم الإيجابيّة وهو من هذا المنطلق مؤشّر من مؤشّرات التقدّم ووسيلة من الوسائل الناجعة لتحقيق أسسه وإرسائها . ومقارنة مارون النقّاش بين حالة التقدّم التي يعيشها الأوروبيّون أصحاب هذا الفنّ وممارسوه في هذه الحقبة وبين حالة التخلّف التي يعيشها العرب غير العارفين بهذا الفنّ وغير الممارسين له توحي بأنّ التّبشير به والتّرغيب في ممارسته إنّما يمثّلان - في ذهنه - شكلا من أشكال النّضال لتطوير بلاده واللّحاق بمقام الغرب أصحاب هذا الفنّ الأصليّين خاصّة وقد وقف على ما يمكن أن يوفّره هذا الفنّ لجمهور الناس من متعة ومعرفة وتهذيب يفيد والإنسان العربي - في نظره - محتاجا لها أشدّ الإحتياج "لأنّه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر فيحذر النّبه ويكون منها على حذر . وعدا إكتساب الناس منها التّأديب ، ورشفهم رضاب النصائح والتمدّن والتهذيب ، فإنّهم بالوقت ذاته يتعلّمون ألفاظا فصيحة ويغتنمون معاني (هكذا) رجيحة ... ويتلذّذون بالفصول المضحكة المفرحة ، والوقائع المُسرّة المبهجة . ثمّ يتفقّهون بالأمور العالميّة ، والحوادث المدنيّة ..." (16) فيبدو مارون النقّاش في ترغيبه لمدعوّيه

---

(16) أورد هذه الفقرة "سعد الله ونّوس" في مقاله الموسوم بـ"ملاحظات حول الاقتباس والإعداد المسرحي" سبق التعريف به .

محتشبين مصادمة ما هو سائد من الرؤى والقيم ... وفن المسرح لا يكاد يختلف موقعه عند هؤلاء عن موقع مظاهر حياة الغربيين وإنجازاتهم في ميادين العلم والتكنولوجيا ومجالات السياسة والاقتصاد والعسكر والادارة .. وهذا أمر واضح في كتب الرحالة العرب والمسلمين بدءًا من رفاعة رافع الطهطاوي (1801 ـ 1873) ووصولا إلى طه حسين (1889 ـ 1973) مرورا بخير الدين التونسي (1820 ـ 1869) وفارس الشدياق (1804 ـ 1888) ومحمّد السنوسي (1812 ـ 1900) وغيرهم ... فالناظر فيها تطالعه مظاهر حياة الغرب التي أمكن أصحاب هذه الكتب مشاهدتها موصوفة ومعرّفا بها بشكل لا يخلو من إعجاب يصل حدّ الانبهار عند الكثير منهم ولا نكاد نجد كتابا من هذه الكتب لا يولي فيه صاحبه المسرح أهمّية خاصّة فيسعى الواحد منهم إلى التعريف بهذا الفنّ ووصف ظروف تقديم العروض والأمكنة المعدّة لذلك ، ولا يكاد بعض الرحّالة على إبراز المكانة الخاصّة التي يحظى بها عند أهله ، فتراهم يبرزون أنواع إفاداته وضروب منافعه مرغّبين فيه محتبرينه. إلّا القليل النادر منهم عنوانًا للتقدّم وقرينة له ، جنبا إلى جنب مع القوانين والدساتير المنظّمة لحياة الناس السياسيّة والاجتماعية والاقتصادية في بلدان أوروبا الغربيّة "فالانسان ـ على حدّ تعبير رفاعة رافع الطهطاوي ـ يأخذ منها (المسرحيات) عبرًا عجيبة وذلك لأنّه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيّئة ومدح الأولى وذم الثانية ..." (18) و"التياطرات ـ في نظر خير الدين

---

(18) "تخليص الابريز إلى تلخيص باريز ، أو الديوان النفيس بإيوان باريس ، دار الطباعة الخديوية ، بولاق مصر المحمّية سنة 1250 هـ. الموافق لـ 1834 م ، ص : (87) أنظر كذلك النسخة المنشورة للكتاب في ذيل " أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي لمحمّد فهمي حجازي " ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب ، القاهرة 1974 ، ص : (256) .

ـ ولأهله من ورائهم ـ في هذا الفن قد صوّر المسرح أداة مناسبة لمقتضيات المرحلة التاريخية ومسلكًا قادرا على تمكين العرب من الوسائل الضامنة لاسترداد أمجادهم وتحقيق انبعاثهم وألحّ على طاقة هذا الفن التعبيرية دون أن يصدم من لا يرغب في هذا التّعبير ويتجلّى ذلك في مزاوجته ـ عند تحديد وظائف المسرح المرتقبة ـ بين ضمان هذا الفن لمكارم الأخلاق وترسيخ المعرفة بلغة العرب الفصحى ـ وهو ما لا يتعارض مع ما هو سائد في الخطاب النقدي الرسميّ من ناحية وبين ما يحمله هذا الفن للمقبل عليه من انفتاح على العالم ومتابعة لما يجدّ فيه من أحداث وما يتمّ من صراعات تهيّئ لمقتضيات العصر الحديثة سلوكا وفكرا ومعرفةً، من ناحية أخرى. ولم يتهاون في كل ذلك في إبراز السمة المميّزة للفنون عامة وللفن المسرحيّ خاصة والمتمثّلة في الجمع بين الإفادة والمتعة. فتترادف دعوته إلى ممارسة هذا الفن ـ من ثمّة ـ في إطار ما عبّر عنه "سليم النقاش" (1850 ـ 1884) عند تقويمه مجهود عمّه "مارون" وتعليل ما ذهب إليه ـ "بالغيرة الوطنية والحميّة السوريّة إذ هما اللّتان حملتاه على إدخال المسرح إلى بلاده ..." (17) و"مارون النقاش" في حرصه على الترغيب في هذا الفن، لا يكاد يخرج ـ من حيث مشاغله عن إطار مشاغل أغلب روّاد النهضة العربيّة المعاصرة الأوائل ولا يكاد يختلف ممّا توخّاه في ذلك من أسلوب تعبير عمّا غلب على خطابهم منه إذ كثيرا ما يعملون على الترغيب في إنجازات الغرب بآثارها الطريفة إلى درجة التحلّي

---

(17) سليم النقاش (1850 ـ 1884)، "فوائد الروايات أو التياترات" مجلة الجنان، بيروت 1875) أنظر كذلك، "السيد حسين عيد"، تطوّر النقد المسرحي في مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة 1962، ص (58) وما بعدها ...

هي المجامع المعدّة لتهذيب الأخلاق" (19) والفنون المسرحيّة في رأي ابن أبي الضياف (1804 ـ 1874)" هي من بين الصناعات الشريفة عندهم لأنّ مرجعها تربية النّاس وتهذيب أخلاقهم لما يرون تحسين الحسن وتقبيح القبيح معاينةً وذلك أوقع في النفس..." (20) و"هذا الفن الطارئ على لغتنا العربيّة في تقدير طه حسين ـ من أقدم الفنون الأدبيّة وأرقاها وأبلغها أثرا في إمتاع النفوس وتصفية الأذواق..." (21) وهذه النّظرة إلى المسرح ما فتئت تتأكّد عند أغلب الممارسين العرب لهذا الفن من تبّس الرّوّاد وتابعيهم وتتجلّى في صور متفاوتة الوضوح ولكنّها حاضرة في خطابهم أبدًا، ولعلّ أوضح صورة لهذه النّظرة قد تجلّت في تعبير "فرح أنطون" (1874 ـ 1922) الذي ذهب إلى أنّه "يصحّ أن يعتبر فنّ التمثيل مقياسا لتمدّن الأمة ودليلا على أدبها..." (22) فيندرج فنّ المسرح وممارسته من ثمّة ضمن الوسائل الكفيلة بتحقيق مشروع حضاري عربيّ فمن بدء حالة التخلّف التي لا يكاد النّاس ينكرون غلبتها على المجتمع العربي، فأصبح التعريف بهذا الفن من ثمّة والدعوة إلى ممارسته شكلا من النضال المحتاج بالضرورة إلى نصيب من الجرأة والشجاعة وضروب من التّضحيات هي قدر من آمن بقضيّته وانقطع لخدمتها (23)

---

(19) أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، تحقيق ودراسة د. معن زيادة، دار الطليعة بيروت 1978 ص: (175).

(20) أحمد بن أبي الضياف إتحاف أهل الزمان... تحقيق لجنة من كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار، المكتبة التاريخيّة، نشر كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار ج: 4، ط (1)، تونس 1963 ص: (102 ـ 103).

(21) طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، ج (2)، فصل (56) ص: (517).

(22) ضمنها "السيد حسين عيد" في كتابه "تطوّر النقد المسرحي في مصر" (سبق التعريف به) ص (117).

(23) لقي أغلب من اشتغل بالفن المسرحي من الرّوّاد كثيرًا من العنت من لدن السلط، فقد اضطرّ "القبّاني" إلى ترك بلاده بعد إغلاق مسرحه بأمر من الخليفة العثماني وغادر "يعقوب صنوع" مصر إلى المنفى بعد أن أغلق الخديوي مسرحه ومنعت مسرحياته....

لكنّ الإقرار بأهميّة هذا الفنّ وإعتبار التعريف به والدعوة إلى نشره مندرجًا ضمن قضيّة تحقيق مشروع حضاري عربي لم يكونا ليخفيا أشكالاً من الاحترازات من لدن هؤلاء الرحّالة وروّاد هذا الفن من بين العرب ، وتتمثّل أهمّ هذه الاحترازات في الإشارة إلى ما في هذا الفن وصور ممارسته من الخصائص والسّمات ما يصعب أن ينسجم مع طبيعة الانسان العربي و/أو المسلم الأمر الذي يجعل التشبّث بهذا الفنّ والدّعوة إلى ممارسته مزدوجين بتنبيه إلى ضرورة اجتناب نقله نقلا حرفيًا . وفي هذا يكمن المنطلق الثاني الرّئيس في نصّ "مارون النقّاش" هذا وفي محاولاته الإبداعية اللاحقة . ويتمثّل هذا المنطلق في النّظر للأمم والشعوب باعتبارها مختلفة متمايزة على صعيد الأذواق والميول ، وفي اعتبار المنتجات الفنيّة — من ثمّة — معبّرة عن أذواق الشعوب التي تنشأ فيها متفاعلة معها . ولقد تجلّى الأمر عنده في إعلانه عن السّعي إلى تجنّب ما بدا له غريبًا عن حسّ أمّته من منتجات هذا الفنّ الأوروبيّة وفي عمله على إنتقاء ما رآه فيها أقرب إلى ذوق قومه إعتمادًا على ذوقه الشخصيّ المتماهي في رأيه مع حسّ أهله . فبدا تحقيق المنافع المرجوّة من هذا الفن مشروطًا — في رأيه — بضرورة إحداث شكل من الملاءمة بين خصائص منتجات هذا الفن وبين ميول من توجّه إليهم تلك المنتجات ومزاجهم . وفي ذلك تكمن صورة من صور الحاجة إلى تأصيل هذا الفنّ .

ولا يبدو توجّه "مارون النقّاش" هذا نشازًا عن التوجّهات السائدة بين رجال النهضة العربيّة المعاصرة ، إذ يخضع نصّ خطابه إلى المنطق نفسه الذي يتحكّم أغلب نصوص خطاب هؤلاء وخاصة منهم السلفيين (24) المتفتّحين على عالم الغرب .

---

(24) أمثال الأفغاني وعبده. أنظر الفصل قبل السابق ، وخاصّة الفقرة رقم (1 – 2 – 2 – 2) .

فغالبًا ما يقترن تعريفهم بإنجازات هذا الغرب بشيء من التّرغيب فيها والدّعوة إلى ممارستها والاستفادة منها في بلاد العرب مع تنبيهٍ إلى ما يمكن أن يتجرّ عن الأمر من أخطار تُهدِّد هوية العرب و/ أو المسلمين وبنية مجتمعاتهم. فيتجلّى العمل على ملاءمتها مع "الرّوح العربيّة و/أو الاسلامية" ـ من ثمّة ـ شرطًا لتفادي مثل هذه الأخطار. وتَتمثّلُ هذه "الروحُ" ـ عندهم ـ في خصائص ذوقيّة تارةً وعادات سلوكيّة طورًا وفي خصائص أخلاقيّة أطوارا، لكن تبقى هذه السّمات الأخلاقيّة الدينيّة ـ أكثرَ الأحوال ـ غالبةً على خطاب هؤلاء (25)

ونلمس الأمر بشكل واضح عندما نَنظُر في آراء أغلب رجالات النهضة العربية في هذا الفن الوافد وعندما نتتبّع أعمال روّاده اللّاحقين فيرى "محمّد المويلحي" (1868 ـ 1930) مثلا "أن تشخيص... الأغاني والرّوايات العربية الموضوعة على أخلاق أمّة بذاتها لا تؤثّر في أمّة أخرى، ولا بدّ أن يكون التشخيص والتمثيل بين الشرقيّين مطابقا لأحوالهم وظروفهم، جاريًا على مقتضى عُرفهم وتاريخهم، وليس من المعقول عندهم حصول هذا التشهير والتمثيل في معينة الأهل والولد، وما نَسْتَدِل عليه الحُجُب والستور، في البيوت والدّور، وليس في الدّين ألإسلامي ما يسمح بإشراك ألنّساء مع الرّجال في تأدية هذا الفنّ... ولا من أدب المسلمين أن يمثّل بينهم تاريخَ الاسلام وتاريخَ خلفائه على أسلوب يَبتدِئ بالعشق والغناء... وذلك أكبر إهانة للسلف..." (26) ويرى

---

(25) أنظر الفصل السابق المخصّص لبسط الأرضية الفكرية للمسألة ص (205) وما بعدها بالخصوص.

(26) ص (247) من "حديث عيسى بن هشام" أوردت هذه الفقرة نازك سابا يارد في كتابها "الرّحّالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربيّة الحديثة (الصراع الفكري والحضاري) مؤسسة نوفل بيروت 1979.

أحمد فارس الشدياق أنّ المسارح "تعلّم المحامد والمكارم إلّا أنّ النّساء يتعلّمن منها العشق وخيانة الزوج" (27) ويقرّ محمّد أمين فكري (1856 ـ 1899) بفوائد هذا الفن على أهل الغرب ويوحي بإمكانية إنتفاع العرب منه لولا ضرورة سفور المرأة فيه (28).

ومهما كانت مواضيع الاحترازات على صور هذا الفن ومظاهره في خطاب رجال النهضة العربيّة المعاصرة فإنّها لا تصل بأصحابها إلا في القليل النادر منها، الى حد الدعوة الى رفض هذا الفن والترغيب عن ممارسته (29)

---

(27) ص (308) "كشف المخبا في فنون أوروبا" تونس 1866 أنظر كذلك ص: (123) من كتاب "نازك سابا يارد" السابق الذكر.

(28) أنظر كتابه "ارشاد الألبا الى محاسن أوروبا"،
أنظر كذلك ص: (265) من كتاب سابا يارد "السالف الذكر.

(29) يذهب "محمّد المويلحي" إلى أنّ خلوّ الثقافة العربية من الفن المسرحي إنّما هي نعمة على العرب لا نقمة، بأعتبار أنّه جلب إلى الغرب أصحابه أضرارًا جسيمة من حيث سعيهم إلى تحقيق الفضيلة من وراء ممارسته ويعلّل ذلك بقوله: "إنّ هذا الفن الذي تغالى الغربيّون في إتقانه وارتقائهم لم يفد هم فائدة في باب الآداب وضرره بينهم اليوم ظاهر... لأنّ المعوّل عندهم في هذا الفّن أن يُظْهروا الفضيلة من خلال تمثيل الرذيلة... فتوضيح الرذائل وتبيين الشهوات... مدرجة إلى تعمّق صاحب الرذيلة في رذيلته..." ص (247) حديث عيسى بن هشام... أوردته د. نازك سابا يارد في كتابها "الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة (قد سبق التعريف به) أنظر ص: (255) من هذا الكتاب. ومثل هذه الاحترازات الأخلاقية والدينية على ممارسة هذا الفن ليست أمرا مقصورا على العرب وحدهم مسلمين كانوا أو مسيحيين إذ أنّه كثيرًا ما تواترت مثل هذه المواقف من هذا الفن في فترات مختلفة من ممارسته عند الغربيّين أنفسهم، بل إن من المواقف ما يكاد يتطابق كل التطابق مع موقف المويلحي المذكور أنظر موقف القدّيس أوغستين (354 م ـ 430) St Augustin من المسرح.

أنظر:

St Augustin, la Cité de Dieu, Paris, Charpentier, 1855, livre VIII, Chap, XXI P: 113 cité par: ION OMESCO in: la métamorphose de la tragédie, P.U.F Paris 1978. p: (6).

أنظر كذلك: مواقف الكاتب الفرنسي بوشّويي (1627 ـ 1704) Boussuet من المسرح عند مجادلته للأب كافارو "Père Caffaro" (1720) الطّح على القيمة التطهيرية للمسرح ذكره ج. ديفينيو J. DUVIGNAUD في كتابه سوسيولوجية المسرح ترجمة حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1976، ص (28) ـ (29).

انظر كذلك:

Histoires des spectacles, encyclopédie la pléiade, op. cit. p: (753-754

بل يكاد يلتقي هؤلاء حول شاغل مزدوج الغاية يعبّرون عنه بمناسبة دعوتهم الصريحة حينا والضمنيّة حينا آخر إلى ممارسة هذا الفن ويتمثّل هذا الشاغل في الحرص على ضرورة تحقيق أشكال من الملاءمة بين ما يبدع فيه، عند ممارسته، وبين ما يعتبر سمات مميزة للانسان العربي و/أو المسلم وذلك بإزالة كل ما يبدو غير منسجم مع ميول الجمهور العربيّ و/أو المسلم وأذواقه أو عاداته وأخلاقه إضافة إلى التعبير عن شواغل هذا الجمهور وهمومه. وأما الغاية المزدوجة فتتمثّل في الحرص من وراء السّعي إلى تحقيق ذلك الانسجام والتناغم بين هذا الفنّ وبين الجمهور العربي و/أو المسلم على التمسّك بمقوّمات الهوية العربية و/أو الاسلامية، أولا، والعمل، ثانيا، على ضمان إقبال الجمهور العربي على نتاجات هذا الفن المحسوم في سمته الوافدة على ثقافة العرب وحضارتهم من ناحية، والمتأكد من جليل فوائده باعتباره مؤسسة من مؤسّسات التحديث المرغوب تحقيقه بين العرب، من ناحية أخرى. هذا بالنسبة إلى نظرة النّخبة المثقّفة من رجال النّخبة العربية المعاصرة وموقفهم من مبدأ التّعامل مع هذا الفن. أمّا بالنّسبة إلى تقويمهم لأعمال معاصريهم من الممارسين العرب لهذا الفن فإنّها لا تكاد تخرج عنْ هذا التوجّه المجسّد لمبدأ الحاجة إلى التّأصيل في التعامل مع نتاجات هذا الفن.

والمتتبّع لنصوص النّخبة العربية من الممارسين لهذا الفنّ أو المتذوّقين لنتاجاته منهم، والنّاظر في طبيعة النتاجات المسرحية العربيّة التي لاقت رواجًا عند جمهور المتفرّجين في تلك الحِقَب يلاحظ هذه الظاهرة دون كبير مشقّة فتأكّد لديه سمة العراقة في شاغل التّأصيل وتتجلّى صور حضوره في الخطاب الثقافي العربي المعاصر. ولعلّ ما ذهب إليه "محمّد السنوسي" (1812 – 1900) – مثلًا – في تعليل تفضيله لعرض مسرحيّ، قدّمه أحدّ الرّوّاد في "دمشق"، على كل ما شاهده من مسرحيات في البلاد الأوروبية أحسن

تجسيد لما ذهبنا اليه . فبعد أن عرّف هذا الكاتب - مثل أغلب الرّحالة - بهذا الفن وتاريخه في بلدان أوربا تعريفا يدلّ على دراية فعليّة بأصوله وتاريخه عبّر عن إعجابه بالمسرحية التي شاهد / بشكل بدت فيه مختلف الآثار المسرحية الناطقة بغير اللّسان العربيّ أدنى قيمة وأقلّ شأنا . وإعجاب هذا المثقّف وغيره بمثل تلك الآثار وإقبال الجمهور عامة على أعمال الروّاد تثير حيرة الباحثين المسرحيّين العرب المعاصرين الذين لا يجدون في هذه الآثار ما يثير ذلك الإعجاب ، بل كثيرا ما بدت لهم هذه "رديئة" تهافتت لغتها " وضعفت بنيتها الفنّية إلى درجة يصعب معها إدراجها ضمن الأدب المسرحي "(30) إذ كانت في رأيهم تشويها للفن المسرحي "الصحيح" أو "الحقيقي" ولعلّ هذه الحيرة تنقشع بمجرّد الوقوف على ما اعتمد من مقاييس في ذلك الاقبال أو الاعجاب لا صلة دقيقة لهما بمقاييس تقويم الآثار المسرحية عند الغربيّين وإنّما تتناغم مع مراجع خاصّة ومنطلقات مستوحاة من الموروث الحضاري لصاحب الأثر ومتذوّقه.

يقول "محمّد السنوسي" في "الرحلة الحجازية"(31) معلّلا إعجابه بالعرض الذي شاهد : ".... وأحسن ما وقع في نفسي موقعا عظيما من هذا النوع ، تياترو دمشق الشام

---

(30) أنظر مثلا يوسف نجم المسرحية في الأدب العربي الحديث دار الثقافة بيروت 1980 ط III : ص(386) وما بعدها أنظر كذلك : محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن ط V دار العودة بيروت (د.ت) ص(176) ... أنظر "عطية أو النجا" ، الأصول الفرنسية للمسرح المصري " (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به ص(127) بالخصوص . أنظر كذلك "محمد تيمور" ، المؤلفات الكاملة ج : III ص(41 - 44) وص(58) وما بعدها بالخصوص، أنظر كذلك د. عبد المحسن طه بدر ، تطوّر الرواية العربيّة الحديثة (1870 - 1938) مكتبة الدراسات الأدبية دار المعارف مصر ، 1973 (الطبعة الثالثة) ص : (36) بالأخص .

(31) محمّد السنوسي ، الرحلة الحجازية تحقيق : علي الشنوفي، نشرت الشركة التونسية للتوزيع أجزاءها الثلاثة بين 1976 و 1981 .

باللّسان العربيّ ووقائع تواريخ ملوك العرب من صنيع رجل منهم يسمّى أبا خليل (32) حضرنه بدعوة الأمير أحمد والأمير علي ابنيْ الأمير عبد القادر الحسيني (33) ... وكانت تلك الليلة تشخيص رواية الأمير محمود" (34) فرأيت فيه من أطوار ملوك العصور السّالفة وأطوار وزرائهم

---

(32) يشير الأستاد "علي الشنّوفي" محقّق "الرحلة الحجازية" في الهامش رقم (2) من الصفحة (140) إلى أن "أبا خليل هذا كنية لرجل لم نعثر على ترجمته" وتبيّن أن المقصود في هذا النّص إنّما هو "الشيخ أحمد أبو خليل القباني" ثاني روّاد المسرح العربي الحديث بعد مارون النقاش وُلد سنة (1833) ومات سنة (1902). ولا يكاد يخلو مرجع من المراجع المهتمّة بالمسرح العربي أو بالحياة الثقافية في الشّام في الفترة التي مرّ فيها السنوسي بالمشرق العربي من ذكر لهذا الرائد وتعريف آثاره وأعماله. يمكن أن نذكر على سبيل المثال "خطط الشام" لـ"محمد كرد علي" مطبعة الترقّي بدمشق، سنة 1345 هـ/1926م) أنظر ص: (143 – 144) من الجزء (4)؛ و"المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847 – 1914)" ليوسف نجم (أنظر ص (61) – (70) وص (115 – 122) من ط III دار الثقافة بيروت (1980)؛ وكتاب "عطية أبو النجا" المكتوب باللغة الفرنسية والموسوم بـ"الأصول الفرنسيّة للمسرح المصري (1870 – 1930)" وقد سبق التعريف به، أنظر بالأخص ص: (129 – 160).

(33) هو الأمير عبد القادر الجزائري، أنظر ترجمة "الشيخ أحمد السنوسي" في "تراجم الأعلام" لمحمد الفاضل بن عاشور، الدار التونسية للنشر – 1970 ص (125) وأنظر كذلك الجزء الثالث من "الرحلة الحجازية" ص (179 – 196) الموافق لـ: ص (114 – 144) في المخطوط.

(34) المسرحية المعنيّة هي إحدى مسرحيّاته المقتبسة حكايتُها عن "ألف ليلة وليلة" وعنوانها الكامل هو "الأمير محمود نجل شاه العجم" وهي رواية غرامية أدبية تلحينيّة تقع في خمسة فصول". نشرها "محمد يوسف نجم" ضمن ما أختار "للقباني" من مسرحيات في سلسلة "المسرح العربي : دراسات ونصوص" الصّادرة عن "دار الثقافة" بيروت سنة 1963، تقع بين صفحتي (87) و(127). أشار إليها هذا النّاقد وعرّف بها، كذلك في كتابه "المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث ص (374) وما بعدها".

بملابسهم الرسمية والاعتيادية وأطوار حواشيهم وأنباعهم وآدابهم وأخلاقهم ما يرى به الإنسان نفسه قد تنقّل إلى عصور كان يراها على صفحات الأوراق وأحسن من ذلك فصاحات الخطابات والخطب وحسن نثرها ولطافة شعرها العربيّ المولّد وطور إلقائها من الملك ووزيره وعذوبة مخاطبة غلمان الحاشية برائق تلحينها مع صدح الموسيقى العربيّة والتغنّي بنوادر الشعر بحيث أن ذلك كان عندي أعلى من جميع الوقائع التاريخيّة التي حضرتها في اسلامبول باللّسان التركي والتي لمصر باللّسان الأرمني وفي إيطاليا باللّسان الطلياني والفرنساوي حتّى أنّي أنعت ميل طبعي العربيّة بما هي به أعلق من تلك الأذواق ...". (35) وتركيز "محمد السنوسي" في نصّه هذا على ما عبّر عنه بـ"ميول طبيعته العربية" في تعليل تفضيله لمسرحية "القبّاني" على كلّ ما شاهد من المسرحيات في البلدان الأوروبية يلتقي مع بصخب "مارون النقاش" ويكاد يتطابق مع تعليل تعصيل هذا الأخير "للأوبيراه" على "البروزة" فكلاهما ربط الأمر بميوله الشخصية المستجيبة على ميول قومه وكلاهما ارتبط بما نقل التأصيل عنده -إبداعا وتذوّقا- بتحقيق شكل من الملاءمة بين هذا الفن وبين ما اعتبر مميزات للذوق العربي فتحلّت مظاهر الجدّة والطرافة التي حرّكت "محمّد السنوسي" في الحفل الذي حضر متناغمة مع ما تعوّد التمتّع به من أجناس التعبير الفنّي المألوفة عنده، ومنسجمة مع رصيده الثقافي، وبدا في تقويمه للعرض المعنيّ معتمدا على مقاييس متّصلة بأجناس التعبير تلك، "ففصاحة" النثر و"عذوبة" الشعر و"لطافة الشعر العربي المولّد" و"التغنّي بنوادر الشعر" لا ترتبط بالفنّ المسرحيّ وإنّما تحيل إلى سجلّات وفنون تعبير أخرى وكذلك الأمر بالنسبة

---

(35) الرحلة الحجازية الجزء الثاني ص (140) الموافق لصفحة (75) من المخطوط.

إلى "مدح الموسيقى العربية" و"رائق تلحينها". فيؤكد الباحث أن سر الإعجاب بهذا العرض – في هذا النص – كامن في تلاؤمه مع فنون التعبير المألوفة لديه بل وفي احتوائه نماذج منها إضافة إلى اندراج مضمونه ضمن شواغل هذا المثقف – فالأهم عنده في هذا العمل الفني ليس طقوس العرض المسرحي الخاصة ولا مدى احترام الكاتب لبنية فنية معتبرة لهذا الفن ولا لأصول له أو قواعد وإنما الأهم عنده، زيادة على نجاح هذا العرض في تجسيم ما كان يعرف من أحداث وشخصيات مستوحاة من التاريخ العربي الإسلامي، هو انسجام ما شاهده في هذا العرض مع مراجعه الجمالية وتآلفه مع رصيده الثقافي وهذا في رأينا، هو السر في حدوث ضرب من التعديل في صورة هذا الفن عند أصحاب هذا الخطاب بالقياس إلى صورته عند الغربيين أساسه الاستجابة إلى انتظارات من توجه إليهم بنتاجاته والتلاؤم مع خصائص أذواقهم. وفي هذا التعديل تعبير – في نظرنا – عن شاغل التأصيل وشكل من أشكال تحقيق هذا الشاغل لا يكاد يغيب عن خطاب المتعاملين مع هذا الفن تذوقا ونقدا.

أو ممارسة وإبداعا بشكل يكاد يرقى معه إلى مستوى التيار الموجه للذوق العام والمؤثر عميق التأثير في نتاجات الرواد المسرحية والتارك بصماته على الممارسة العربية اللاحقة لهذا الفن. فلا يكاد يغيب عن المتتبع لأعمال الرواد من المشتغلين بالمسرح في نهاية القرن السابق وبداية الحالي حرص أغلبهم على الملاءمة بين ما أنتجوه وبين ما بدا لهم خصائص مميزة للجمهور العربي وذلك مهما كان نوع الجمهور الموجهة

إليه أعمالهم المسرحية ، سواء أكان ذلك النخبة المثقفة أو الجمهور الواسع (36) بل تكاد تلتقي إختيارات أغلبهم الجمالية في خطوطها الاساسية مع ما حدد " مارون النقاش" سواء في خطبة الافتتاح تلك أو في ما أنجز من مسرحيات لاحقة ، ومارون النقاش وإن اختزل ميول قومه في نص خطبته المذكورة في حب الشعر والولع بالطرب فإن سعيه لتجسيد الملاءمة بين هذا الفن وبين ما أعتبره خصائص مميّزة للمجتمع العربي قد تجاوز ذلك وامتد إلى إستلهام مظاهر من التراث العربي الإسلامي الشفوي منه والمدوّن تاريخا وقصصا ، وذلك جلي في مسرحيته الثانية الموسومة بـ: " أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد " التي اعتمد في كتابتها إحدى حكايات " ألف ليلة وليلة " وفي بقية مسرحياته الاخرى التي عمد ، في متنها ، إلى إدماج أزجال شعبية وقصائد شعرية

---

36) يكاد يتفق المؤرخون للممارسة العربية للمسرح على تصنيف الابداعات المسرحية عند الرواد وتابعيهم إلى صنفين توجه الأول منهما للنخبة العربية المثقفة وغلبت على حواره اللغة العربية الفصحى وتخللته أبيات من الشعر الفصيح وارتبط المقتبسون فيه والمعدون -إلى جانب إستلهام التاريخ العربي الإسلامي - بنتاجات الغرب المسرحية المنتمية إلى جنس الدراما والتراجيديا بشكل خاص بينما توجه الصنف الثاني إلى الجمهور الأوسع فكانت العربية /المحلية/ الدارجة لغة الحوار فيه وتوجه إهتمام المسرحيين فيه إلى شواغل الإنسان العادي واعتمد المنتمية مسرحياتهم إلى هذا الصنف على اقتباس الميلودراما وكوميديات "البولفار" الفرنسية بالاخص ، وبيّن أن هذا التمسيط لا يخلو من تجوز وكثيرا ما نجد في المسرحية الواحدة من السمات ما يدرجها ضمن الصنفين معا ...

معروفة (37) وعلى دربه سار الرّوّاد التابعون واللّاحقون فغلب النّظم على حوار مسرحيّاتهم وضمّنت فيها أشعار العرب حتى وإن كانت هذه المسرحيات مترجمة أو مقتبسة وتخلّلت مشاهدها ضروبٌ من الغناء والموسيقى العربيّين وارتبطت أحداثها بتراث العرب والمسلمين تاريخا وقصّا فتجسّمت فيها بطولات العرب والمسلمين وتجسّدت حكايات من "ألف ليلة وليلة" ومن مختلف السّير الشعبيّة المدوّنة منها والمنقولة (38) والتقت مسرحيّات أغلبهم مع فنون العرض الشعبية "كاراكوز" و"أراجوز"

---

37) أنظر محمّد يوسف نجم "المسرحيّة في الأدب العربي ..." ص(35) وما بعدها ،
أنظر كذلك : الهادي بن حليمة ، (وهو حمادي بن حليمة) ،
أبو الحسن المغفل لمارون النقاش (1817 ـ 1855) ، أوّل تأليف مبتكر
في المسرح العربي ، مجلّة أرابيكا ، 11/I ، سنة 1964 . ص(73ـ79)
HEDI BEN HALIMA
ABU L-HASAN AL-MUGAFFAL DE MARUN AL NAQQAS (1817-1855),
Première Composition Originale dans Le Théâtre ARABE.
ARABICA , 11/I , 1964 . p.(73-79)
أنظر كذلك : د . فائق مصطفى أحمد ، حكاية "أبو الحسن المغفل" في المسرح العربي ، مجلّة "دراسات عربيّة" عدد (9) سنة (21) تموز ـ يوليو سنة 1985 .

38) يكفي لنتأكّد من الأمر أن ننظر في قائمة المسرحيات التي ضبطها فائق مصطفى أحمد في كتابه "أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر" (سبق التعريف به) أو تلك التي نشرها حمادي بن حليمة في مجلة "أرابكا" سنة 1969 تحت عنوان ملاحظات ووثائق ، المسرح العربي في البلاد التونسية ، مجموعة المسرحيات التونسية ، (1909ـ1962) (باللغة الفرنسية)
أنظر :
Notes et documents, Le théâtre Arabe en Tunisie, Répertoire tunisien (1909 à 1962) in Arabica Tome XVI, Fascicule 3, ... oct. 1969, pp: (313-329).
زيادة على كتاب يوسف نجم السّالف الذكر .

أو مع فنون القص الشعبي المعبّر عنه بـ"الفداوي" أو "الحكواتي" (39) سواء في مستوى لغة الحوار أو فنيات السرد أو بناء الشخصيات وايقاعات العرض وكثيرًا ما يعمد الواحد منهم إلى تعديل ما ترجم من المسرحيات الفرنسية أو الانقليزيّة فيغيّر في مسار حبكتها أو خواتمها ولا يكون الدّاعي الاساسي إلى ذلك معرفة المترجم المحدودة باللّغة الاصُل فحسب وإنّما ينتج الامر عن حس المترجم الفنّي والفكريّ الخاص وتناغم ذلك مع الذّوق العام واستجابته لمقتضيات ما هو سائد من الفوانيس الاخُلاقيّة (40) ولقد نلمس عن سعي المسرحيّين العرب إلى تلك الملاءمة في ممارستهم لهذا الفن، كتابة وعرضا، طقوسّ خاصة ألفها الجمهور والنّقاد وكادت ترتقي عند بعضهم إلى مصاف الفوانيس، وهذا الامُر جلّي في ما وصلنا عن عروض الروّاد من وصف وتعليق. فالنّاظر في عروض "يعقوب صنّوع" (1848 ـ 1914) (41) ـ مثلًا ـ يلمس فيها سعيًا إلى ربط علاقة تفاعل مع الجمهور لا تخلو من حميميّة حتى وإن أدّى ذلك إلى إجراء صور من التّعديل على ما درج النّاس في بلاد الغرب على إعتباره أصولا أو قواعد للكتابة والعروض المسرحيّين، فزيادة على ما عمد إلى إدماجه من أرجال وألحان شعبيّة في متن ما قدّم من مسرحيّات مترجمة كانت أو مقتبسة أو مؤّلفة، وإضافة إلى إشاراته إلى أحداث راهنة

---

(39) هو القاص الشعبي تطلق عليه التسمية الاوُلى في المغرب العربي والثانية في المشرق العربي.

(40) أنظر أثر التراث الشعبي ... التالف الذكر وأنظر كذلك كتاب محمّد عزيزة "نظرات في المسرح العربي المعاصر" (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به وتلتقي الكتابة الروائية العربية مع الكتابة المسرحية حول نفس الظواهر أنظر د. عبد المحسن طه بدر، تطوّر العربية الحديثة في مصر (1870 ـ 1938) مكتبة الدراسات الادُبية، دار المعارف، ط (3)، القاهرة 1973، ص (33) وص (130) وما بعدها بالاخُص.

(41) المعروف بـ"أبو نظارة" وبـ"موليار مصر".

فإنّه رسّخ في عروضه عادات أضحت سُنّة متّبعة
ينتظرها الجمهور ويطالب بها وينتظم حسبها نسق
العرض وإيقاعه . وأهمّ هذه العادات خُطبتا الافتتاح
والاختتام اللّتان يُعرّف في الأولى منهما "بالرواية"
ومصادرها ويعبّر عن مواقف ممّا تتناول في هذه
"الرواية" من مسائل ويتولّى في الثانية الإجابة
عن أسئلة النظّارة تفسيرًا لما قد يتراءى لهم غامضا
في المسرحيّة زيادة على تسلية الجمهور بما يحضره
من نوادر ونكات (42) والسّعي طوال العرض المسرحيّ
إلى ارتجال ما يسهّل تدخّل جمهور المتفرّجين ومشاركتهم
في الحفل المسرحيّ مستنهضا الواحد منهم ورادًّا على
تعليق الآخر ، متنقّلا في تمثيله بسهولة ومرونة كبيرتين
بين شخصيّته الفعليّة وشخصية المسرحية الخيالية خالقًا
جوًّا من الأُلفة بين ما يدور على الركح وجمهور القاعة
غير عابئ بـ"طهارة" المسرح وجوّ الإنصات والخشوع
الذي تقتضيه قوانين العروض المسرحيّة التي أضحت
سائدة في بلاد الغرب ، متناغمًا في ذلك مع فنون
العرض المحلية التي تنوّعت صورها في مختلف الأقطار

---

42) أنظر بالأخص مقال "ابراهيم الدريدي" الموسوم بـ : "تأثير "أبو نظارة" في تطوّر الوعي بالمسرح" المنشور في "الكاتب" (المصريّة) السنة : 15 عدد 171 عام 1975 ص (46) ـ (53) إضافة إلى كتاب يوسف نجم المذكور ص (77) وما بعدها بالخصوص .

العربيّة متبنّيا منها بشكل خاص تركيبة عروض الاراجوز (43) مطوّرا لمظاهر من عناصرها (44) منتقيا في كلّ ذلك مع ميزات المسرح الشعبي في مختلف العصور والبلدان (45)

وحضور هذه الشواغل التي عبّر عنها "مارون النقاش" في أعمال الرّواد اللاحقين وكبير أثرها من توجيه إختياراتهم الجمالية والفكريّة لا يعودان إلى أسبقيّته في ممارسة العمل المسرحيّ بشكله المتعارف فحسب ولا إلى مبادرة أخيه "نقولا نقاش" (1825 ـ 1894) ثم ابن أخيه

---

43) الاراجوز : نوع من العروض ينتمي إلى جنس مسرح الدّمى عرف في مصر .

44) سعى د . علي الراعي إلى بيان مظاهر الالتقاء بين أعمال "صنوع" وبين عروض "الاراجوار" المصرية في مستويات مواصفات الشخصيات النمطيّة وبنية الأحداث وطبيعة الصلة الرّابطة بين العرض والجمهور وعمل على إبراز صور التطوير التي حققها صنوع في مسرحيّاته وخاصة منها "الضرّتين" و"أبوريدة وكعب الخير" أنظر د . علي الراعي ، "فنون الكوميديا من خيال الظل . . . إلى نجيب الريحاني كتاب الهلال ، دار الهلال : القاهرة 1971 ص (74) الى (118) .

45) يمكن أن نشير تأكيدا للامر إلى ما جرت عليه عادة كُتّاب الكوميديا من إستهلال مسرحياتهم بخطاب الافتتاح الذي كان يُلقى على الجمهور في أوّل العرض المسرحي يعرف فيه بموضوع المسرحية وتقدّم بمناسبته بعض النصائح لذلك الجمهور أو بعض الملاحظات التي لا تخلو من فكاهة (أنظر على سبيل المثال مسرحية الكاتب الروماني "بلوت" (254 ـ 184 ق.م) "Plaute" الموسومة بـ "الشّاب القرطاجني" من البيت الخامس الى البيت الخمسين) ويمكن أن نشير ، في نفس المجال ، الى "الكوميديا دلّلارتي" "Commedia dell'Arté" باعتبارها تعتمد على الارتجال وعلى السّعي إلى تحريك الجمهور وحثّه على التدخّل في سير أحداث العرض المسرحي . .

"سليم النقاش" (1850 – 1884) إلى تسجيل تجربته الرّائدة تلك ووصف مجهوده (46)، فلئن أنجزا بعملهما ذاك أولى الوثائق النقديّة والتنظيرية للممارسة العربيّة للمسرح في العصر الحديث التي تحدّدت فيها أهمّ الدّواعي إلى معالجة هذا الفنّ وضبطت فيها الاسس الفكريّة والجمالية لما ارتئي فيها من إختيارات وأصبحت من ثمّة المرجع الاساسيّ الذي لا يكاد يغيب عن أيّ بحث تاريخيّ للممارسة العربيّة لهذا الفنّ، فإنّ السرّ في أهمّيّة الاثر الذي تركه في أعمال اللاحقين من ممارسي هذا الفن العرب يتمثّل بشكل أساسيّ في أنّ ما ورد في خطاب "مارون النقاش" يتفاعل مع الفترة التاريخية التي عاشها الرجل أيّما تفاعل ويتماشى مع طبيعة هذا الفنّ كلّ التماشي: فلقد كان "مارون النقاش" صورة للنخبة العربيّة المثقفة التي ارتسمت، من خلال وعيها الحادّ بحالة التّخلّف التي كان عليها العرب ومن خلال الإحساس بالحاجة إلى الانفتاح على الغرب وإنجازات أهله، الخطوطّ الكبرى لإشكالات النّهضة العربيّة المعاصرة. ويمكن إختصار هذه الأخيرة في نوعيّة العلاقة الواجب إقامتها مع هذا الغرب المحتكر لوسائل التحديث التي لا يمكن "درء التخلّف" بغير التجنّد بها، والمهدّد لهم، في الآن ذاته، بالهيمنة عليهم وبإفقادهم ميزانهم الثقافيّة والحضارية. يضاف إلى ذلك إقتناعهم بأنّ الرّغبة في "درء التخلّف" لا تكفي ما لم يستَبع العربُ أدوات التّحديث ومظاهره، ولقد بدا الفنّ المسرحيّ في منظور هذه النّخبة مؤسّسة من مؤسّسات التّحديث إستنباتها في البلاد العربيّة طريقًا من الطّرق المؤدّية إلى خلق الجوّ الحداثي الملائم إلاّ أن هذا الفنّ يمتاز بكونه

---

46) يعود الفضل للأوّل في نشر خطبة "مارون النقاش" التي إفتتح بها عرضه "البخيل" إضافةً إلى مسرحياته الأخرى وذلك سنة 1869 في أرزة لبنان (المطبعة العمومية – بيروت 1869) ويعود الفضل للثاني في إبراز أهمّيّة ما أنجز عمّه بشكل صوّره فيه صورة الرّائد، وكان ذلك في مقال مطوّل نشره في مجلّة الجنان ووسمه بـ"فوائد الروايات أو التياترات" (مجلّة الجنان – بيروت سنة 1875).

لا يمكن أن يكتمل أثرُهُ مالم يتحقق له جمهورٌ راغبٌ فيه متفاعل مع نتاجاته . وتحقق هذا الجمهور ليس أمرًا هيّنًا وذلك لا لأنّ المسرح ، في صورته الغربية ، جديد على العرب وغريبٌ عن فكرهم وحسّهم فحسب وإنّما لأنه ينتمي بالأخصّ إلى مجال نشاطات الانسان الفكرية والروحية البطيئة التغيّر عند النّاس والعصيّة استساغة الجديد منها والغريب . فقوانين المثاقفة تقتضي من المجموعة البشرية المتلقّية أن تقاوم مظاهر الحياة الغريبة وأشكالها المرشّحة للاستعارة من لدنها بشكل يعطّل نسق استساغتها من طرف هذه المجموعة وتفرض ذات هذه القوانين صورًا من الانتقاء هي أشدّ بالنسبة إلى المظاهر المنتمية إلى مجال تلك النشاطات الفكريّة والرّوحية وأدقّ ، مقارنةً بما يتعلّق منها بالحياة العقلية والاجتماعية (47) ثم إنّها تضفي على ما انتُقِيَ من مظاهرها صورا من التعديل تميّزها عن أصولها . ويبدو "مارون النقاش" في نصّه هذا وفي أعماله الإبداعية اللّاحقة متناغمًا مع قوانين المثاقفة هذه وعلى درجة من الوعي بطبيعة الفنّ المسرحيّ المرتبط ارتباطًا خاصًّا بالجمهور الموجّهة إليه نتاجاته والمتأثرة مواصفات هذه الأخيرة بمراجع المتقبلين لها الثقافية عامة والجماليّة منها خاصّة ، الأمر الذي ينبني معه هذا الجمهور ، من ثمّة ، وأذواقه وشواغله صفاةً تتمّ عبرها عمليات التأصيل العفويّة . وتتجلّى التعديلات التي يُحدِثها المتعاملون مع هذا الفنّ من بين العرب في تلك النتاجات المسرحيّة أمرًا طبيعيًّا

47) أُنظر تعريف المثاقفة في الفصل قبل السّابق والإحالات الواردة في هوامش الفقرة رقم : (2- 2 -2- 3) وخاصة منها رقم : (112) .

إنْ لم يكن ضرورياً بحكم قوانين المثاقفة تلك . وتنشأ عن ذلك مقاييس تابعة عن موروثات النقّاد العرب ومتذوقي هذا الفن الحضارية والفكرية والدينيّة تُقوّم حسبها الأعمالُ المسرحيّة هي تعبير آخر عن شاغل التّأصيل العفويّ ذاك وتجسيم له في آن . وكلّ هذه العناصر منشئةٌ معًا "رأي عام " ضاغط على ممارس هذا الفن من بين العرب وموجّه لمسالك إختياراته في ممارسته تلك ومولّد لنتاجات مسرحيّة ذات سمات خاصة . وطبيعيّ أن تنشأ ـ بحكم تراكم مثل هذه النّتاجات الخاصة ، ونتيجة لتواترها ـ عادات وطقوس تتبلور في شكل أعراف وقوانين تحدّد وجهة النظر الى هذا الفن وتؤثّر في طبيعة نتاجاته ، هي صور لتحقيق التأصيل العفوي وعنصرَ ترسيخ له . ولا غرابة أن يصبح التعبير عن التطلّع إلى تحقيق مسرح متميّز أمرًا متواترًا في خطاب النقّاد والمشتغلين بالفن المسرحيّ من بين العرب ، ولا عجب إن بدا عند المثقفين العرب في عصر النهضة وبعده ميلٌ إلى البحث في أشكال التعبير العربيّة والإسلامية القديمة عن المدى المسرحي سواءً كان ذلك من خلال إبراز البعد الفرجوي فيها أو المدى الحواري ، ساعين ، من وراء بحثهم ذاك ، إلى تأكيد حضور صورٍ من ممارسة هذا الفن عند السّلف وعاملين على تعليل دعوتهم إلى تأصيل هذا الفنّ الوافد عليهم في هذا العصر ، أو موجين بضرورة تحقيقه فقد يَسْعَى الواحدُ منهم إلى إقامة موازاة بين ما كان يمَارَسُ في حياة العرب القدامى وبين طقوس الفنّ المسرحيّ عند الغربيّين في القرون الخوالي مثلما فعل "فارس الشدياق" (1804 ـ 1887)، مثلاً ، عندما عمل على تقريب صور الممارسة المسرحيّة عند قدماء اليونان إلى أذهان قرّائه العرب في أواخرَ القرن السابق

فقارن بين بعض مظاهره وبين ما كان يمارسه العرب بمناسبة أشهر تظاهرة موسمية عرفتها الجزيرة العربية منذ أقدم عصورها، فكتب في "كشف المخبأ": "... لا يَبْعُد عندي أن الشعراء العرب حين كانوا يتناشدون الأشعار في عكاظ كانوا يجرونها على وجه يكسبها حوكا في النفوس مع اقترانها بالحركات والارشادات ولا شك أن في هذا التمثيل يكتسب كلام الشاعر رونقا أكثر ممّا لو بَقِي في الكتب أو [أنْشِد] مجرّد إنشاد ولا شكّ أن مبدأ الملاهي عند اليونانيين كان مثل اجتماع العرب في عكاظ ثمّ توسّعُوا فيه ..." (48) ولا يكاد يخرج "محمّد فريد غازي" (1929 ـ 1962) في بحثه عن جذور المسرح العربي في تونس (49) عن الشاغل ذاته فلقد رأى أنه بإمكانه وسم ما عُرف "بالفداوة" (50)

---

48) أنظر كشف المخبأ عن فنون أوربا، المنشور مع "الواسطة في معرفة أحوال مالطة"، مطبعة الجوائب، القسطنطينية 1219 هـ الطبعة الثانية، ص: (310) مع العلم أن عبارة (أنشد) ورد عوضا عنها في النسخة المذكورة لفظ "إنشاد" ولعلّها خطأ مطبعي.

49) كان ذلك في المقال الذي نشره في العدد الذي أفردته مجلة "الفكر" التونسية للمسرح في شهر جويلية 1961. وعنوان المقال "المسرح العربي في تونس تاريخه واتّجاهاته" (من نشأته إلى سنة 1918) أنظر ص (36 ـ 52).

50) يعرّف د. محمّد فريد غازي "الفدّاوة" في المقال الآنف الذكر كما يلي: "والفدّاوة تشخيص يقوم به الأحداث والرجال بعد ما يتزيّنون ويتجمّلون وبالأخصّ في الأعراس لبعض مواقف الحياة الاجتماعية وكان الأحداث يمثّلون هذه المشاهد في البيوت أو عند العامة ويذكر الناس إلى يومنا عناوين بعضها مثل "أمّي بالازّة والقاضي" وكدرون الزواوي ومريم" وغيرها من الروايات القصيرة الفكاهية ذات الفصل الواحد التي كانت تروق الناظرين وتبعث المرح في نفوسهم وتدعوهم إلى الضحك ... وهذا النوع من المسرح كان محبوبا عند التونسيين وخاصة عند الطبقة البرجوازية ذات الثقافة المتوسطة والثراء والطبقات الشعبيّة الذكيّة كطبقة الصنّاع والقلفوات ولقد احتفظت لنا الذّاكرة لنا بأسماء من بَرَعُوا في هذا الضرب من التمثيل ..." أنظر ص (39 ـ 40).

عند التونسيين بسمة "المسرح القومي .... لأنه ... تتوفر فيه مقدمات التمثيل ..." (51) بل ويذهب إلى أن "هذا المسرح القومي التونسي كان يمكن له أن يتطور لو ساعده الحظ على ذلك ولكن تدهور الحالة الاقتصادية التي بعثت ثورة "بن غذاهم" سنة 1864 لم يمكّن المسرح التونسي من أن يتطور [تماما مثلما] لم يتمكن المسرح الفرنسي في القرن السادس عشر من أن يصير مسرحا انسانيا ممتازا ..." (52) .

وقد يعمد آخر إلى الإشارة إلى ضآلة التعديلات التي بها تتحول أجناس من التعبير الانشائي العربي إلى آثار مسرحية ، مقيما الدليل على كمون البعد المسرحي في هذه الأجناس وعلى معرفة العرب وممارستهم لضروب من الفنون لا تختلف كبير الاختلاف عن الفن المسرحي . ولعل هذا الشاغل هو الذي كان وراء التزام "حميدة الحبيب" (53) عند إعادة تحقيقه مقامات "الحريري" (1054 ـ 1122) ونشرها ، (54) "بإفراغ" كل واحدة منها "في قالب التمثيل" بعد نقلها إلى اللغة الفرنسية وشرح ما غمض من عباراتها وبالإشارة لما فرضه هذا "الإفراغ" من تغييرات

---

51) أنظر ص : (39) من المرجع الآنف الذكر والتسطير من لدينا .

52) أنظر ص : (40) من المرجع السابق والتسطير من لدينا .

53) ولد سنة (1875) شغل منصب مترجم رئيسي للحكومة التونسية وتولى منصب قايد (والي) على جهات من البلاد التونسية ، كان من المتقنين للغتين العربية والفرنسية انتخب رئيسا لفرقة "الاتحاد المسرحي" ابتداء من سبتمبر 1941 بعد وفاة رئيسها الأول محمد الورتتاني (سيتم التعريف به لاحقا) أنظر كتابه "بزوغ القمر" (سيعرف به في الهامش اللاحق).أنظر حمادي بن حليمة "نصف قرن من المسرح العربي في تونس" (بالفرنسية وقد سبق تقديمه) ص : (111).

54) أطلق على عمله هذا عنوان "بزوغ القمر" أو "مقامات الحريري بالصور وفوق المسارح"، مع "شرحها بالقلم العربي للمستشرق سلفا ستردي ساسي" Sylvestre de Sacy (1758 ـ 1838) وترجمتها باللسان الفرنساوي ، طبع بالمطبعة التونسية بنهج سوق البلاط سنة 1355 هـ ـ 1936 م.ولكن أشار في الغلاف الأيسر المكتوب بالفرنسية إلى أنه تم طبعه سنة 1937 ولعله الأرجح .

في متنها وتحديد النوع المسرحيّ الذي يمكن أن تنضوي تحته بعد تحويلها ذلك فيقول ـ مثلًا ـ في مُستهَلّ "إفراغه" للمقامة الاسكندرية في "قالب التمثيل" ما يلي : إنّ "... إفراغ هذه المقامة في قالب التمثيل لم يستلزم كُلفة عظيمة ولم تدخل عليها شيئا ذا بال من التعبير اللّفظيّ وأخرى المعنوي إلّا زيادة جمل في الأول إيجادًا لصيغ الحوار . كما أنه لم يشملها نوع من أنواع التقسيم المنسوب للحريري لمقاماته من أدبيّة وهزلية وغير ذلك بل هي من نوع يشتمل على وصف تعاسة عائليّة عند البسط وأصاحبك ملهبة عند الحلّ فهي إذًا نوع من الدرامة العصريّة لإشتمالها على موضوع المأساة والملهاة معا " (55)

ثمّ انّه لم يكتفِ ، في سعيه ذاك ، بالجانب النّصّي في المقامات وإنّما تجاوزه إلى إبراز البعد المشهديّ فيها ، فعمد إلى إخراج مشاهد منها إخراجًا مسرحيًّا اعتمد فيه مشاهير الممثّلين المسرحيّين التونسيين في عصره وألبسهم ألبسة مناسبة للشخصيات التي تقمصوها وأقام المناظر المتماشية مع الأطر المكانيّة المحدّدة في مختلف المقامات مؤكّدًا حرصه على محاكاة الواقع مشيرًا إلى المنهج الذي سلكه لتحقيق الأمر فكتب في متن الجزء الأوّل من مؤلّفه : "... وأمّا فيما يخصّ الصور الملوّنة فقد وقع إعتمادنا على مناظر فعليّة أخذت أولا بالآلات الفتغرافيّة قام بأدوارها أبرع الممثّلين والممثلات من الشبيبة التونسيّة كالبارع القدير الأستاذ أحمد بوليمان (56)

---

(55) أنظر ص (62) من المرجع السابق الذكر من القسم العربي أنظر تنويعات لهذه الفقرة ص : (88) بالنسبة إلى "مقامة الصورية" وص : (107) بالنسبة إلى "مقامة الدينارية" من القسم العربي من الكتاب .

(56) أحمد بوليمان ولد سنة (1884) هو من بين أوائل المشتغلين بالمسرح في تونس ومن المعمّرين فيه عاش أغلب فترات الممارسة التونسية لهذا الفن بدأ سنة 1909 وأنجز كثيرًا من الأعمال إعدادا وترجمةً وتمثيلا مع أغلب الفرق المسرحية التي ظهرت في هذه الفترة الممتدة إلى أواسط الستينات من هذا القرن . أنظر ترجمة حياته في كتاب "حمادي بن حليمة" السالف الذكر ص (151 ـ 152) .

القائم بدور بطل المقامات أبي زيد السروجي والنابغة الشهير الأستاذ صالح الرواوي (57) القائم بدور الحارث بن همام وغيرهما من الممثلين الأعيان مع مساعدة رئيس "جمعية التمثيل العربي" الوطنيّ الغيور... الأستاذ محمّد الورتتاني (58) فيما يخصّ المدد بالملابس وغيره ... كما أنّه وقع إتحاب ظروف المكان اللّائقة بكل منظر من المناظر بقصور وبساتين "منّوبة" العنيقة وسهولها ومرتفعاتها .... وغير ذلك من الجهات ثم وقع تتبع ما تحصّل من ذلك عند الاقتضاء متحدين في ذلك كلّه غاية التحرّي للتحصيل على ملاءمة الصور للواقع فيما يخصّ ظروف الزمان والمكان بقدر الإمكان ، وأما فيما يخصّ أوصاف وأعمار وملابس أدوار القائمة بالأدوار فقد وقع الاتكال على ما جاء من البيان بمتون المقامات وشروحها وبكتب التاريخ ومتعلّقاتها خصوصا ما كان منها يهمّ الزمن الذي عاش فيه الحريري ..." (59) ويتجلّى من خلال هذا الجهد الذي قدّم ، هو والعرض الفنّي الذي كوّن ، أنّ أقصى غاياته إنما هي إقامة الدّليل القاطع على أن "المسرح" نصّا وممارسة ركحيّة كامن كمونا في المقامات وأن ما يحصل على "المسرح الحقيقي" إنّما هو "خطوة وحيدة" كان من المفروض

---

(57) "صالح الرواوي" من روّاد المسرح التونسي ومن بين الممارسين للإخراج المسرحي الأوائل شغل خطة مدير فني في كثير من الفرق والأجواق التونسية خلال السنوات الثلاثين والأربعين من هذا القرن أنظر كتاب حمادي بن حليمة الآنف الذكر ص : (80 – 83) ص : (95) و (113) و (125 – 126) .

(58) هو "الشيخ محمّد المقداد الورتتاني" وهو من بين المثقفين الزيتونيّين المتخرجين من المدرسة الخلدونيّة . أسهم في الحياة الثقافية والاجتماعية إسهاما غزيرا ، فإلى جانب بحوثه التاريخيّة وأعماله في مجال الآثار ورحلاته إلى أوروبا ترأس كثيرًا من الجمعيات الأهليّة يمكن أن نذكر منها في مجال المسرح "فرقة التمثيل العربي" ابتداء من سنة : (1928) ثمّ "جمعية الاتحاد المسرحي" منذ (1936) . وفي إطار هذه الأخيرة تمّ إنجاز "مقامات الحريري" التي يشير إليها صاحب "بزوغ القمر" ، توفي سنة (1950) لا سنة (1941) حسب ما ذهب إليه الأستاذ حمادي بن حليمة في كتابه المذكور . (أنظر ص (81) وص (111) (الهامش رقم (6)) من "نصف قرن من المسرح العربي في تونس") وأنظر : محمّد الفاضل بن عاشور" ، تراجم الأعلام ، الدار التونسية للنشر 1970 ص : (329 – 333) و"محمّد محفوظ" ، تراجم المؤلفين التونسيين ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت 1986 الجزء (5) ص : (123 – 125) .

(59) "بزوغ القمر" ص (117) .

أن تتخطى وما هو خطاها (60) فقدمت الفرقة الاسكندرية فعلا في نوفمبر 1937 على المسرح تحت عنوان "السروجي على المسرح" (61)

ولا يكاد يغيب التعبير عن شاغل التأصيل عند المشتغلين بهذا الفن وعند المثقفين من الأجيال اللاحقة بأجيال الرواد، فقد يتّسم هذا التعبير بنوع من الإجماع وهذا ما بدا جليا في البرنامج الذي سطرته: "لجنة الدفاع عن المسرح التونسي" التي تأسست سنة (1945) وأشرف عليها جمع من مثقفي البلاد وأدبائها (62) والذين نادوا فيه، إلى إنشاء تراث مسرحيّ قوميّ مع تركيز على ضرورة كتابة مسرحيات تونسية أصيلة مستوحاة من تاريخ البلاد التونسية ومن أدبها الشعبي مع خصّ ملحمة "الجازية الهلالية" بالذكر. (63)

وقد تجلّى هذا الشاغل في خطاب بعض اللاحقين بجيل الرّواد الأوائل وكأنّه حاجة مشروعة بل وواجب ينبغي السّعي إلى أدائه ويعتزّ بالإعلان عن النّجاح في تحقيقه. ونصّ الإهداء الّذي صدّر به "إبراهيم رمزي" (1884 - 49) مسرحية البدوية (64) على ما يمكن أن يلاحظ فيه من سذاجة، هو صورة للأمر وتأكيد إضافيّ لعراقة شاغل التّأصيل وملازمته

---

(60) المرجع السابق ص (19) من القسم الفرنسي.

(61) حمّادي بن حليمة "نصف قرن من المسرح العربي في تونس..." (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به.

(62) ترأسها "شيخ الأدباء" الشاعر "العربي الكبّادي" (1881) - (1961) وكان من بين أعضائها كل من عثمان الكعّاك (1903 - 1976) وحسن الزمرلي (1907 - 1983) ومصطفى خريّف (ت 1967)...

(63) أنظر حسن الزمرلي في باب: "أدباؤنا بأقلامهم" من مجلّة "الندوة" (تونسية) أكتوبر 1956 ص: (34 - 41) أنظر كذلك كتاب حمّادي بن حليمة، "نصف قرن من المسرح العربي في تونس" ص: (148) خاصّة.

(64) إبراهيم رمزي، "البدوية" رواية عربيّة تمثيليّة، مطبعة السّفور، الفجالة (مصر) د.ت. ألّفت سنة 1918 وعرضت في "الأوبرا" بالقاهرة، فبراير 1919، أما نشرها فلم يكن قبل ما بين سنة 1922 (أنظر خاتمة نصّ الإهداء: ص: (4) وانظر كذلك تقديم الشخصيات ص (5).

للمسرحيين العرب على إمتداد ممارستهم لهذا الفن ، يقول هذا الكاتب متوجها لمن أهداه (65) هذه المسرحية معللا للأمر :

" فإنك داع في حياتك النبيلة الحافلة بالعظائم إلى أن يكون كل ما نقتبسه عن الغرب موطنا ليستحيل وضعا من أوضاعنا القومية البحتة ، وإذ كنت أستشعر هذا المبدأ العالي – على قدري – فقد عملت على تحقيقه منذ اتصلت بعالم الأدب التمثيلي الذي لم يكن لمصري عنه قبلي نصيب وكذلك انصرفت عن الترجمة والتعريب ، إلى التأليف ووضعت للمسرح (هكذا) المصري – على قدري أيضا – قطعا عربية مصرية ، ومصرية عصرية"... (66) ثم يذكر بما صرح به بمناسبة العرض الأول لهذه المسرحية"... إنني أريد للتمثيل المصري إستقلالا عن الغرب ، برواياته وكتابه كما يريد كل مصري منّا الاستقلال التام في كلّ منحى من مناحي الحياة ... " (67).

وإذا ما اقتصرنا على مستوى الخطاب واجتنبنا الخوض في مسألة صورة التأصيل عنده ولم نبحث في قيمة طرق التأصيل المقترحة وفي مدى إنجاز ما أعلن عنه وعبّر في مسرحيته هذه وفي بعض مسرحياته الاخرى ، فإننا نلاحظ –إلى جانب سيطرة هاجس السعي على الكاتب – لهجة الحماس غالبة على نصّ المقدّمة هذا ، ومالة الوطنية محيطة بمسألة التأصيل وعلى من يعمل على تحقيقه. دون تدقيق للدواعي الدّافعة إلى الأمر ولا الأسباب المعلّلة له فضلا عن تفصيل القول في الطرق المتوخاة لتحقيقه . ويبدو الكاتب في هذا معوّلا على الحمس المتعارف ومُوجّها عنايته في الحاح على إرادة التأصيل، إلى إقناع قارئه بتطابق مسعاه المعلن هذا مع "التيار الإيجابي" في الفكر العربي المعاصر له والداعي إلى "الاستقلال عن الغرب" والخروج عن هيمنته .

---

(65) أهدى مسرحيته هذه الى "الأستاذ الدكتور عبد الحميد بدوي بك" سكرتير مجلس الوزراء أنظر ص : (3) من الكتاب .

(66) ص (3) "البدوية" ، المعطيات نفسها .

(67) ص (4) من المرجع ذاته .

غير أنّه لا يُمكِن أن نقصر حضور شاغل التّأصيل عند المارسين العرب للمسرح في تلك الفترة على هذا الشكل الأخير، إذ منهم من طوّر الأمر فلم يعد، عنده تعبيرًا عن شاغل غشوّي أو عن رغبة جامحة، أو استجابة لتيّار فكريّ عتيد، فحسب، وإنّما أضحى مسألة حَرِيَّةً بالبحث والتقصّي فتحدّدت الدواعي إلى التّأصيل وضبطت العراقيل المانعة من ذلك ورصدت الوسائل القادرة على تحقيقه دون إغفال لمحدوديّة تلك الوسائل، كلّ ذلك من منطلق البحث عن تحقيق ممارسةٍ أرقى لهذا الفنّ وإبداع نتاجاتٍ أرفع. كذا كان سعي ميخائيل نعيمة (1889 ـ 1988) ـ مثلا ـ وذلك منذ سنة 1916 (68) في مختلف ما كتبه حول المسرح والممارسة العربيّة له. فبقدر ما كان حَفِيًّا بهذا الفنّ مُقَدِّرًا لجليل أثره في بلاد الغرب موطنه الأصليّ (69) بقدر ما كان شديدًا في حكمه على النتاجات العربية فيه إلى عهده. فلقد بدت له، في أغلبها، دون مستوى الإبداع الصادق، رقيقةَ الشأن، عديمةَ الجدوى، وانطلق في تقييمه ذلك من ظاهرة عدم إقبال الجمهور العربي على ما يقدّمه المسرحيّون العرب من نتاجات وعدم رغبته في هذا الفن، على ما له من جليل القيمة، فحمّل الكتّاب المسرحيّين العرب مسؤولية الأمر إذ أنّهم انتهجوا في رأيه، عند ممارستهم لهذا الفن نهجا لا يمكن أن يوصلهم وآثارهم إلى هذا الجمهور ولا يمكن أن يساعد "[الشعب العربيّ على إدراك] أهمّية فنّ التمثيل في الحياة لأنّه لم يرَ بعد روايات... تمثّل أمامه مشاهد من حياة يعرف ألِفها وياءها ولم يَرَ بعد نفسه على المسرح،

68) كتب ميخائيل نعيمة مسرحيّة "الآباء والبنون" سنة 1916 ونشرها سنة 1917، وفي المقدّمة التي صدّر بها هذه المسرحية عبّر عن أهمّ آرائه في مجال "تأصيل المسرح العربي". اعتمدنا الطبعة الرابعة الصادرة عن دار صادر، بيروت سنة 1962.

69) أنظر: ص(13) و(14) من المرجع السابق.

واللّوم عائد على كتّابنا لا على الشعب ..." (70) وذلك لأنّ "جلّ ما قدّمه [هؤلاء] حتّى الآن إلى الشعب من الروايات التمثيلية ينحصر في بعض الروايات المعرّبة أكثرها من سقط المتاع وكلّها غريبة عنه بعيدة عن أذواقه قصيّة عن مداركه ..." (71) فتحدّدت من خلال موقفه هذا أسباب الرّداءة السائدة على النتاجات العربية والدواعي الأساسيّة إلى ضرورة تغيير طبيعة الممارسة العربيّة لهذا الفن . وتمثّلت هذه الدواعي أساسًا في عدم إنغراس النّتاجات المسرحيّة العربيّة الغالبة في محيطها الثقافي والاجتماعي وغربتها عن الجمهور الذي إليه وجّهت وذلك بحكم نشأتها في وسط حضاريّ مختلف إضافةً إلى أنّ هذه النتاجات المعرّبة ليست أحسن ما أبدع المسرحيون الأوروبيّون ولا أرقاه ، ولذلك رأى أن لا سبيل إلى تجاوز الرّداءة تلك دون ترك التقليد ودون السّعي إلى تحقيق تفاعل حيّ مع الجمهور العربيّ وإنشاء "مسرح وطنيّ ... تمثّل عليه مشاهد حياتنا القومية ..." (72) ويبدو تحقيق هذا "المسرح الوطنيّ" مشروطا - في رأيه - بأن "يحوّل الكتّاب [العرب] أنظارهم إلى الحياة التي تكرّ حولهم كلّ يوم ... بأفراحها وأتراحها وجمالها وقبحها وشرّها وخيرها وأن يجدوا فيها موادّ لأقلامهم وهي غنيّة بالمواد لو دروا كيف يبحثون عنها ..." (73) ، وأن يُعاد الاعتبار إلى الفنّ المسرحيّ والمشتغلين فيه

---

70) المرجع السابق ص (14) (15) .

71) المرجع السابق ص (15) .

72) المعطيات نفسها ، والتّحديد من لدنّا .

73) المرجع السابق ذكره .

وخاصة منهم الممثّلون والممثّلات "فنحن لا نزال - حسب تعبير ميخائيل نعيمة - ننظر إلى الممثّل نظرنا الى "بهلوان" لا أكثر والى التمثيل وكأنه ضرب من العبث واللهو..."(74) كما يتحتّم عليهم أن يجدوا حلّا عمليّا ومقنعا لما يعترض الكاتب من صعوبات عند إختيار لغة الحوار في مسرحيّاته ، فلئن كانت اللغة العربيّة الفصحى تضمن التواصل بين المنتمين إلى الاقطار العربيّة المختلفة فإنّها تظلّ مرتبطة بالصّفوة دون غيرهم بعيدة عن حياة الناس اليوميّة أمّا العامية فهي "حاوية لفلسفة الشعب وخبراته" وضامنة لتواصل بين الممثلين والجمهور أشمل وأدقّ ، ولكنّ تعدّدها واختلافها من قطر عربيّ إلى آخر يجعلها تؤكّد صورًا من المحلّية والطائفيّة ، إضافة إلى صعوبة ضبطها كتابة (75) .

وطريقة طرح "ميخائيل نعيمة" لمسألة تأصيل المسرح العربيّ في نصّه هذا توحي بشيء من التطوّر في معالجة الامر إذ انطلق الرجل ، بحكم تراكم أعمال الرّوّاد واللاحقين المسرحيّة ، من تقويم هذه الاعمال من منظور الجدوى والنجاعة ، وقد بنى الامر على مدى إتصالها بالجمهور الذي إليه توجّهت ومدى رغبة هذا الاخير فيها . فتجلّى منطلقه الاوّل في ضرورة تفاعل نتاجات الفن المسرحي مع الجمهور العربيّ بشكل يصبح فيه هذا الفنّ مستجيبًا لحاجة فعليّة لدى هذا الجمهور والمارسين له من المبدعين . أمّا المنطلق الثاني فتمثّل في نظرته

74) المرجع السابق ، ص (14) .

75) المرجع السابق ، ص (15) ، أنظر كذلك ص (223) من الجزء الاوّل من كتاب "سبعون" الصادر عن دار نوفل للنشر في طبعته (IV) بيروت 1971 .

لفنون الأوروبيين المسرحية لا بأعتبارها كتلة منسجمة تتساوى في القيمة مثلما تجلّى الأمر في نظر أغلب الروّاد واللاحقين إنبهارا بها أو نفورا منها وإنما أوحى ، ولو بشكل محتشم ، بتفاوت قيمتها عندما أشار إلى أن أغلب ما عُرّب من المسرحيات كان من "سقط المتاع" (76) ، أمّا المنطلق الثالث المتجلّي في خطاب "ميخائيل نعيمة" التأصيلي فيتمثل في نزوعه إلى تناول المسألة من جانبها العمليّ ، واتباعه هذا المنحى فرض عليه معالجة مسألة تأصيل المسرح العربي في مستواها الشامل وأبعده عن التسرّع في الجزم بنجاعة ما يمكن أن يقترح من سبل لتحقيق المسرح البديل رابطا الأمر بتطوّرات الممارسة الفعليّة لهذا الفن في صلتها بتطوّر الحياة عامة وتتجلّى كل هذه السمات في سعيه إلى ترجمة مسألة التأصيل في شكل قائمة مفتوحة أحصى فيها عددا من العراقيل المانعة لنشأة "مسرح وطني" ، ولم يختزل الأمر في دور الكتّاب ، رغم إقراره بثقل أثر المنهج الذي ينهجون في كتابتهم على صورة المسرح العربي ، وإنما لفت الانتباه إلى المستوى الفرجوي في المسرح وما يتطلّب تحقيقه من أطراف أساسيّة فأشار إلى موقع الممثلين والممثّلات وإلى صورتهم في أذهان أغلب العرب موحيا بأن لا مجال إلى إبداع مسرح أصيل ما لم تزل النظرة الاستنقاصية إليهم وركّز على حالة التردّد التي يعيشها الكاتب المسرحي عند سعيه إلى تحديد لغة الحوار الأنسب معبّرا عن تعقيد المسألة وتوزّع المجهود بين تحقيق ما يضمن للنتاجات المسرحيّة هويّتها الخاصّة وبين تحقيق شاغل الوحدة العربيّة

---

(76) "الآباء والبنون" ص (15) .

مؤكّدًا حاجة الممارسة المسرحية إلى تراكم الابحاث النظريّة والتجريبيّة لحسم الامر. (77)

غير أن غلبة تيار التّأصيل على خطاب المشتغلين بالمسرح إبداعًا ونقدا سواء كان في صورته العفويّة الناشئة عن قوانين المثاقفة أو في أشكاله المتطوّرة لم تمنع بعض المسرحيّين العرب من تجاهل توجّهات ذلك التّيار والتعبير عن تطلّعات مخالفة. ولقد تمثّلت هذه التطلّعات في السّعي إلى التمثّل بالمسرح الغربيّ ومحاذاة إبداع مبدعيه مع حرص على إحترام كل طقوسه وذلك بأعتباره النموذج الذي يقاس مدى التوفيق في إنجاز نتاجاتهم المسرحيّة بمدى تطابق هذه الاخيرة مع مواصفاته. ولقد سار على هذا النهج، بشكل خاص، المسرحيّون العرب المنتمون للأجيال المتأخرة عن جيل الروّاد الاوائل والذين تتلمذوا على بعض شيوخ هذا الفنّ من بين الاوروبيين، ويمكن أن ندرج ضمن هؤلاء بشكل أساسيّ، الممثل المصري "جورج أبيض" (1880 ـ 1959) وبدرجة أقل "يوسف وهبي" (1902-1982)

77) لقد تجلّى الامر مثلا في تعليقه على مسألة إستعمال الفصحى أو الدّارجة في لغة الحوار اذ ربط الامر بالظروف الموضوعيّة التي نشأت فيها فتجلّت نظرته النسبيّة للمسائل فيقول مثلا "ولعلّ الزمان الذي خلق لنا مشكلة العاميّة والفصحى يعود فيحلّها من غير أن يخلق لنا ما هو أصعب منها ..." أنظر مقدّمة الابّاء والبنون (سبق التعريف به) ويتجلّى الامر كذلك في تعليقه على ما آقترحه من حلول إزاء هذه المسألة فيقرّ بمحدوديّتها وبالحاجة إلى إسهامات أخرى لحلّ ما تطرحه هذه المسألة من مشاكل فيقول "لكنّني أعترف بإخلاص أن هذا الاسلوب لا يحلّ "العقدة" الاساسيّة. فالمسألة لا تزال بحاجة إلى إعتناء أكبر رجال اللّغة وكتابها" أنظر كذلك مقدّمة "الابّاء والبنون".

فلقد تتلمذ الاوّل لمدّة 5 سنوات في معهد التمثيل بباريس (78) على الممثل الفرنسي "سلفان" Silvain (79) وتتلمذ الثاني على الممثل الايطالي "شيانطوني" Ciantoni (80) ويكاد يتلخّص توجّهُ من سار على هذا السبيل من المسرحيين العرب في إضفاء صور من "الصفائية" على الإنتاج المسرحيّ إعتمادًا على صورته السّائدة في بلاد الغرب وعلى ممارسته بالاخُصّ من لدن أساتذتهم ، سواء في ما يختارون من نصوص مسرحيّة أو في النهج الذي يتّبعون في التمثيل زيادة على العمل على فرض الطقوس المصاحبة للعروض المسرحيّة في مسارح أوروبا بأعتبارها عنصرًا لا بد منه . بل إنّ منهم من لم يَرَ غضاضةً في عرض مسرحيّات لكتاب أوروبّيين وباللّغة الفرنسيّة للجمهور المصري في مصر بالذات . فأوّل مسرحيّة قدّمها "جورج أبيض" عند عودته من رحلته الدراسية في فرنسا سَنَة 1910 كانت بعنوان "لويس XI" لكل من "جرمان" و"كازيمير دي لا ڤينّي" (81) وذلك

(78 Le conservatoire de Paris .

(79 Silvain (1930 ـ 1851) .

80) ذهب إلى ايطاليا سنة 1990 لدراسة الكهرباء فتتلمذ عن الممثل الايطالي Ciantoni وتزوّج من مغنّية الاوُبراه " Luisa Lui " ، عاد سنة 1923 فأسّس فرقة "رمسيس" بمالٍ ورثه عن أبيه . أنظر (ص:223) من كتاب "أبو النجا" "الاصُول الفرنسية في المسرح الفرنسي" (بالفرنسية وقد سبق التعريف به) .

(81 Germain et Casimir de la Vigne, Louis XI
أنظر كتاب "محمّد يوسف نجم" السابق الذكر ص : (152) ـ (165) ، وكتاب "أبو النجا" السابق الذكر كذلك ص : (219) ـ (221).

ضمن فرقة مُكَوَّنة أعضاؤها من ممثّلين فرنسيّين وناطقين بلغة "موليار" (82.) ولقد أعاد سنة 1912 عرض نفس المسرحيّة مترجمة إلى اللّغة العربيّة إلى جانب مسرحيّتي " أوديب الملك " "لصوفوكل " و"عطيل " لـ"شكسبير"(83) وكانت غايته ممارسة الفن المسرحيّ "الرّاقي " المستمدّ رُقيّه من إحترام "أصوله " حسب المنظار الغربيّ لهذا الفن ولذلك أطلَق أغلب صحافيي ذلك العصر ونقّاده عليه وعلى من سار على نهجه سمة "الاصُوليّة" فتكلّموا عن "ممثل أصوليّ " و"دراسة أصوليّة" للمسرح فكتب أحدهم ، مثلا ، معلّقًا عن لقاء "جورج أبيض" "بالخديوي "عبّاس II " (1874 1914) : "وقد تشرّف أمس بمقابلة جناب الخديوي في قصر المنتزه ، مقابلة خصوصية فلقي من سمّوه كل تعاطف والتفات وتشجيع ، وسيمثّل جوق أبيض أوّل رواياته مساء السبت القادم في ملعب الحمراء. ويحتمل أن يشهد الامير التّمثيل تنشيطا لاوَّل ممثّل وطني أصوليّ شمله سمّوه بمكارمه وعنايته مدّة تحصيله فن التمثيل ، واقتباسه من أشهر مصادره في باريس. . ."(84). بل من المؤرّخين العرب لهذا الفنّ من تبنّى هذه التسمية فأطلقها على "جورج أبيض" ومن سلك مسلكه . فيقول "محمّد يوسف نجم" مُقوِّمًا تجربة هذا الممثل المسرحية". . . ويعَدّ هذا الطّور من أطوار المسرح العربي أوّلَ خطوة حقيقيّة

82) أنظر المرجعين السّابقين .

83) أعتمد في ذلك ترجمة "إلياس فياض" (1872 ـ 1930) لمسرحيّة "دي لافيني " وترجمة "فرح أنطون" (1874 ـ 1922) لمسرحية "صفوكل" بينما اعتمد ترجمة خليل مطران" (1871 ـ 1949) بالنسبة لمسرحيّة "شكسبير".

84) أنظر كتاب " محمّد يوسف نجم" السابق الذكر ص(153) بالخصوص .

نحو ايجاد فن صحيح ، مبني على الدراسة الاصولية ومتصل بتراث المسرح الاوروبي العتيد . . . " (85). ويكاد ينحصر "الفن الراقي" في "التراجيديا" و"الدراما" بالنسبة إلى "جورج أبيض" وفي "الميلودراما" بالنسبة إلى يوسف وهبي" ، وقد قدم هذا الاخير عددًا من المسرحيات لاشهر كتاب هذا النوع المسرحي الاخير (86) ثم إنساق بعد ذلك إلى ضروب من الإعداد لا تخلو من تصرف ولكن لا يتطلع من ورائه إلى صور من "التأصيل" بقدر ما يسعى إلى الإيغال في تكديس الاحداث العربية المفزعة مع عناية خاصة بتأكيد أهمية دور البطولة الذي كان يخص به نفسه دون سواه من الممثلين (87). فكانت توجهات أصحاب هذا التيار وخاصة منهم "الاصوليون" متعارضة مع أهداف الرواد ولاحقيهم من المشتغلين بمسألة تأصيل المسرح العربي فلا يبدو السعي إلى الانسجام مع الجمهور همهم الاساسي ولا يرون داعيا إلى احداث صور من التعديل في مكونات هذا الفن تتناغم مع حس هؤلاء وانما يتجه اهتمامهم الى "ترويض" الجمهور العربي بشكل يجعله ينسجم مع خصائص الفن المسرحي في صورته الغربية "الصفائية" باعتبار ذلك تجليا لمظاهر التمدن فكانوا يذهبون إلى فرض سلوك بعينه على هذا الجمهور إذا خرج عنه اعتبروه منه "توحشا مسرحيا يستحق اللوم الشديد علنا . . . . وأحيانا يستدعي

---

85) محمد يوسف نجم ، "المسرحية في الادب العربي" وقد سبق التعريف به أنظر ص (153) .

86) [illegible] يجمع من كتب حول "يوسف وهبي" ومسرحه أن التحديد الدقيق لمصادر المسرحيات التي قدم أمر صعب نظرا لسعيه إلى طمس تلك المصادر من خلال صور الإعداد التي اعتمد. ولكن يمكن أن نذكر "الكسندر دوما الابن" A. Dumas Fils (1824 – 1895) بأن أهم كتاب "الميلودراما" الذين [illegible] .

87) عطية أبو النجا "الاصول الفرنسية للمسرح المصري . . . " بالفرنسية وقد سبق التعريف به) أنظر ص (124) [illegible] الخصوص .

إنــزال الستــار مؤقتــا والتهديـــد بإنهاء العـرض. . . " (88) وهـذا ما كان يقـــدم عليه "يوسف وهبـي" فِعْلاً حسبما يُـروى عنه ، اذ مـــا سمـع ضجيجًا في القاعة أو أحسّ إنشغـالا عنه "بأحاديـث مسموعـــة" فيبـدو أنه كثيــرًا ما كان يصيـــح في الجمهـــور "Silence ، يا غنـم" (هكـذا) (89) معبّــرًا عن إمتعاضـه من عدم إحتــرام طقوسيـــة الفن المسرحي في صورته الغربيّــة على نقيض ما كان يـــدور أثنــاء عـــروض المسرحيّيـــن الشعبيّيــن ممّن يسعى إلى ربـــط صلـــة حميمـــة بالجمهـــور من خلال التفاعـــل معه بل وحثّـه على المشاركـــة النشيطـــة في العرض ولم يكن النـــزاع بين التوجّهيـــن المسرحيّيـــن خفيّـــا ، فغالبًا ما يكـون التعبيـــر عن السخريـــة عند هذا التوجه أو ذاك من التوجّــه الآخر صريحـا ، بل كثيــرًا ما يعمد المسرحيـون الشعبيـــون إلى تضميـن بعض المواقف من مسرحيـات "جورج أبيـض" أو "يوســف وهبــي" في مـــا يقدّمــون من أعمـــال مسرحيّـــة فيُلحّــون على سمة التقعّـــر في لغـــة الحوار وعلى غرابـــة أحداث تلك المسرحيـــات ونوعيّـــة شواغـــل أصحابها (90).
أما أصحـاب المسـرح "الاصُولـي" الذي كان يطلـق عليه اسـم "المسـرح الجادّ"

---

88) علي الراعـــي ، "الكوميديـا المرتجلـة في المسـرح المصري" سبق التعريـف بـه أنظـــر ص (87) .
89) المرجع السابـــق .
90) أورد "علي الراعـي" في كتابـه السابق الذكـــر أمثلة عن الامُـــر ، أنظـــر (ص : 74 ــ 76) مثـلاً حيث ضمّن مشاهد قدّمها الفنـان "محمّد المغربـي" سنـــة 1914 يسخـر فيها من التوجّـع والتفجّـع ومن النهايـات المفزعة معتمداً التصويـر الكاركاتوري لنهايـة مأساة "أوديـب" التي قدّمهـا "جورج أبيـض" سنة 1912 ولبعض الميلودرامـات التي اشتهـــر بتقديمها "يوســف وهبـي" مستخدمـــلاً في كـــل ذلك اللّغـــة العربيـة الناشـــزة مع اللّهجـة الدارجـة المتوسّلـــة في حـــوار مسرحياتـــه .

على نقيض النوع الأول الذي كان تطلق عليه تسمية "المسرح الهزلي"، فإنّهم كانوا يتعالون على المسرح الشعبي ونتاجاته ويعتبرونه ضربا من التهريج الحاطّ من قيمة الفنّ الراقي الذي يمارسون، واعتبروا دورهم – من ثمّة – متمثّلا في الرّفع من مستوى الجمهور حتى يحسن تذوّق "المسرح الجاد" أو "المسرح الصحيح" على حد تعبير "محمّد تيمور".

وما كان لهذا التوجّه "الصفائي" أن يحقّق ما سعى إليه، نظرا لصعوبة توفير المستلزمات المسرحيّة التي تتطلّبها تلك الأعمال المسرحية سواءً منها الأطر المناسبة أو الممثّلين والممثّلات بل من نقّاد ذلك العصر من يشير إلى محدوديّة قدرات أصحاب هذا التوجّه أنفسهم في مجال ممارسة هذا الفن (91) زيادة على عدم النّجاح في جلب الجمهور الواسع إليهم، الأمر الذي دفع إلى النّفور من قاعات المسرح ولم يكن موقف أغلب النّقاد المستهجن لتوجّههم ذلك بأجنبيّ على تأكيد ذلك الفشل، فمنهم من حمّلهم مسؤولية رغبة الجمهور العريض عن المسرح ومنهم من اعتبر انبهارهم بالغرب السبب في تأكيد التبعيّة إليه وفي الوقوع في فخّ التقليد المانع لنشأة مسرح عربي فعليّ.

---

91) كتب محمّد تيمور في مقال له نشر في "حياتنا التمثيلية" (وقد سبق التعريف به) مقيّمًا إنجازات "جورج أبيض" المسرحية ومنيرا بشكل خاصّ إلى أسباب عدم التوفيق في بعض أعماله، رغم ما حقّقه من إضافات في مجال المسرح العربي فأكّد على شدّة تأثره بالمسرحيين الأوروبيين وانسياقه خاصة إلى تقليد أستاذه "سلفان" في غير ما يوافق مواصفاته "وليث الناس يقولون إن جورج صورة لسيلفان مصغّرة للنّاظرين وأنه يمشي على طريقته في كلّ شيء حتى في الأدوار التي لا توافق طبيعة سيلفان ... وقالوا إنه عاجز أيضا عن فهم أدواره لأنه يُخرج كل دور على طريقة أدواره الأولى، تارة "أوديب" وطورا عطيل وآنا تراه مزيجا من الثلاثة ..." (والدّور الثالث هو لويس XI طبعًا) أنظر "حياتنا التمثيليّة" الجزء الثاني ص (14).

والمقال الذي كتبه "محمّد كمال البنداري" نقدًا لإحدى مسرحيات "جورج أبيض" و"فرح أنطون" سنة (1913) أوضح عيّنة على ما كان يعترض سبيل تيّار "المسرح الأصولي" من احترازات هي في جوهرها مُترجمةٌ عن هاجس التّأصيل الذي كان يسكن أغلب الممارسين لهذا الفن والمشغلين بمستقبله في ذلك العصر. يقول صاحب هذا المقال:

"لقد بقيت تلك الرّوايات رغم ترجمتها إلى العربيّة غريبة صرفة لا تأتلف مع أذواقنا الشرقيّة المصرية ولا تنال من نفوسنا لأنّها إنّما وضعت لجمهور يختلف عنّا في الأفكار والأخلاق والعادات والميول النفسية فكان "لجمهورنا الحدرإذا لم يقبل على مشاهدتها، وبالتّالي إذًا إنصرف عن التمثيل ..." (92) فيتجلّى للباحث أنّ ظهور تيار "أصولي" في الممارسة العربيّة لهذا الفن يدعو إلى احترام الأصول السائدة في المسرح الغربيّ و"ترويض" الجمهور العربيّ حتى يتقبّله ويتفاعل معه في صورته "الصّفائية" تلك، لم يكن ليَحُدّ من غلبة التيّار التأصيلي العفوي والواعي بل لعلّ توجّهات هذا التيّار الأصولي ذاتها هي التي أسهمت في تأكيد المنحى التأصيلي ذلك. ولا يعود هذا الأمر إلى فشل أغلب الدّاعين إلى المسرح "الأصولي" في جلب "الجمهور العريض إلى عروضهم وارتباط بعضهم، لاحقًا، بالفنّانين الشعبيّين والسّير على منوالهم (93) فحسب، وإنّما يعود إسهام هذا التيّار في ترسيخ المنحى التّأصيلي وتطويره إلى انكشاف سِمَة التنوّع

---

(92) محمّد كمال البنداري، "الجريدة" أفريل 1913 نقلًا عن "تطوّر النقد المسرحي" (سبق التعريف به) ص: (136).

(93) عندما قلّت المداخيل نتيجة عدم إقبال الجمهور على المسرحيات التراجيدية عمل "جورج أبيض" مع الممثلين الشعبيين الذين كانوا يقدّمون المسرحيات القصيرة الخفيفة المزدوجة اللغة. أنظر "عطية أبو النجا" في كتابه المذكور ص (220).

في هذا المسرح الغربي وتجلّي تفاوت المراتب في قيمة نتاجاته ، الأمر الذي وَلّد ضَوْرًا من الملاحظة لاعتبار المسرح الغربي كتلةً واحدة يُنبهَر به أو يُنفر منه . وهذه النظرة الجديدة إلى المسرح الأوروبي أعطت الدعوة إلى التأصيل نفسًا جديدا وحُجَجًا إضافيّة ما كانت لِتتوفّر لروّاد ممارسة هذا الفن الأوائل ، نظرًا لعدم تمتّعهم بما توفّر لأصحاب الدعوة إلى التأصيل اللاحقين والمنتمين إلى النّخبة من اطلاع ضافٍ على فكر الغربيّين ومعالجة حميمة لمختلف فنون تعبيره عامة وإبداعاته المسرحيّة خاصة . ويُمَثِّل "بشر فارس" (1906 ـ 1963) عيّنةً دالّة ومثالا واضحا لهذه النخبة المستفيدة من تراكم المعرفة بثقافة الغرب ومن الاتصال المباشر بنتاجاته ـ من جهة، والشاعية، من جهة أخرى إلى إعادة الاعتبار للشخصيّة العربيّة في مجال ممارسة التعابير الفنية عامّة والمسرحية منها بالأخصّ . فلقد عبّر "بشر فارس" مسألة "تأصيل المسرح العربي" بشكل واضح وصريح منذ نشره مقاله الموسوم ب"في التأليف المسرحي" سنة 1939 (94) متطلّعا إلى الإسهام في توجيه الحركة المسرحيّة العربيّة في بلاده (95) وذلك عبر العمل على اقناع المسرحيّين العرب بضرورة إجتناب الانسياق إلى تقليد النّتاجات الغربية اذا ما أريد تحقيق ابداع عربي فعليّ في مجال هذا الفن .

---

94) بشر فارس ، "في التأليف المسرحي" مقال نشر في مجلّة "الثقافة (مصرية)":عدد (10)،7 مارس 1939 .

95) يبدو أنه كتب هذه المقالات ليسهم بها في توجيه إختيارات الفرقة القومية (1935 ـ 1942) التي أسستها الحكومة المصرية بعد أن فشلت تجربة "فرقة إتحاد الفنانين" التي أدارها "زكي طليمات (ط: 1988) خلال موسم (1934 ـ 1935) .

ولقد بلغ في دعوته في نصه الموما إليه على التذكير، أولا، بالسمة الوافدة لهذا الفن فكتب من ناحية: "المسرح العربي مثله كمثل التصوير والنحت، والفنانون عندنا أخذوا الصناعة فيه عن الفرنجة، لأن التصوير في الإسلام رقيق الشأن..." (96) وأردف قوله ذلك، من ناحية أخرى، بما يلي: "إن التأليف المسرحي أجنبي عن آدابنا، فليس له تقاليد عربية، وهذا أمر حسن من وجه قصته أن التقاليد الأدبية إن أمدت بالأشكال والأوضاع، فإنما تهدد بأن تشل الأقلام وتضغط القرائح وحسبك الشعر عندنا مثلا..." (97) ولئن رأى في غياب التقاليد المسرحية فرصة سانحة لاجتناب الوقوع في أسر عادات خانقة تمنع الطاقات الإبداعية من خلق الطريف، فإنه أقر بأن التوفيق لم يحالف من مارس هذا الفن من بين العرب إلى عهده، بل غلبت، في رأيه، على نتاجاتهم سمة الرداءة التي بدت له حافزا على الدعوة إلى تأصيل ممارسة هذا الفن باعتبار أن منشأ هذه الرداءة متمثل في "أن [المسرح] لم ينزل منزلة الفن الصرف ولم يبذل في سبيله شيء يذكر فالمؤلفون والنقاد عرفوا عنه من همهم، والنظارة عدوه لونا من ألوان الفكاهة ساعة يهزل، وضربا من ضروب التسلية يوم يجد، وأما الحكومة فلم ترعه إلا لماما؛ وإنما الجهد أتى من ناحية الممثلين أنفسهم، وقلما صنعوا شيئا، لأنهم جعلوا أهواء الجمهور نصب أعينهم ولأنهم كانوا إلا أقلهم غير حذاق..." (98) فكان مسلك

96) بشر فارس، "فن التأليف المسرحي" السابق الذكر ص(45).
97) المرجع السابق.
98) المرجع السابق، المعطيات ذاتها.

التقليد هو المسلك المنفتح وحده أمام هؤلاء الممارسين لهذا الفن وكان مجهود "أصحاب الفرق التمثيلية في الشرق العربي [مختزلًا في أنهم] راحوا هذا يطلق يده في مسرحيات (موليير) وذاك يقتبس من مسرحيات (اسكندر دوماس الابن) أو (ساردو) . وثالث يؤدي بالعربية مسرحيات (شكسبير) فضلًا عن أن المؤلفين يرتسمون خطط أصحابهم الفرنجة ويحاكونهم..." (99) وبدا له في ذلك قصورٌ مأتاه نظرة إلى فنون الغرب لا تخلو من تعميمية وانبهار يظفيان على هؤلاء الغربيين ونتاجاتهم هالة من الإجلال لا يَعْدو الكثير منهم ومنها - في رأيه - أهلًا لمثل ذلك التبجيل بل من تلك النتاجات ما هو ضحل عديم القيمة . وعلى هذا الأمر ركّز "بشر فارس" المقدمة الثالثة التي أعتمدها في مسألة "تأصيل المسرح العربي" ، فدعا إلى ضرورة النظر النقدي لتلك النتاجات والتخلّص من مركّب النقص إزاءها وإزاء أصحابها إذ "أنه من العسف - في رأيه - أن نعدّ كل ما يجري في أوروبة (لاسيما فرنسة وهي قبلتنا في فن المسرح) على جانب هام من جلالة الخطر وعظمة الشأن ..." (100) وحاول أن يبرهن على صحّة ما ذهب إليه فسعى إلى تقويم حصيلة موسم مسرحيّ فرنسي (101) مستعرضًا أهمّ المسرحيات المقدمة أثناءه ، مُقوّمًا لمختلف جوانبها مبرزًا عناصر الضعف والقصور فيها مقارنةً مع ما أمكن إبداعه من لدن الفرنسيين وغيرهم من الأوروبيين في أحقاب وأمكنة أخرى . وآستخلص من استعراضه النقدي ذلك "... أن التأليف المسرحي لهذا العهد في فرنسة على جانب عظيم من الاضطراب في جملته ... وأنه يقتصر على أن ينمو نمُوًّا طريفًا [بل] ... أنه ينزل

---

99) المرجع السابق : المعطيات عينها .

100) بشر فارس ، "التأليف المسرحي في فرنسة" مجلة "الثقافة" (المصرية) عدد (192) يونيه (1941) ص (15) والقوسان من لدن الكاتب .

101) خريف 1938 .

إلى أهواء سواد الجمهور الراغب عن اللذة المعنوية المحضة..." (102)

وهذه المقدمات الثلاث أوصلته إلى اقتناع مفاده أن تجاوز مستوى الترداءة في الإنتاج المسرحي العربي مشروط بالوعي بضرورة "الاستقلال" عن المناهج الغالبة في الممارسة الغربية للمسرح واتباع الطريف من السبل. وعبّر عن الأمر قائلا: "والذي يبدو لي أن المسرح عندنا ينبغي له أن يستقل بلون يُعرف به أو يحاول هذا، حتى يقال "المسرح المصري" كما يقال "النحت المصري" أو كما يقال مسرح بلدان الشمال والتصوير الهولاندي" (103) ثم سعى إلى تدقيق مقصده من الدعوة إلى "استقلال المسرح العربي بلون يعرف به" فبيّن أن الأمر في عرفه لا يتمثل في مجرد معالجة قضايا الإنسان العربي في المسرح، بلغة عربية تستعملها شخصيات عربية الملامح والسمات وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى ما هو أهم وهو الشكل الفني ذاته في علاقته بنفسية العربي الخاصة ومميزات ذوقه وحسه. وقد صاغ هذا الرأي في الفقرة التالية: "وبعيد أن يكون هذا بمعالجة القضايا الاجتماعية على خشب المسرح، وبإبراز أشخاص، على رؤوسهم طرابيش وفي أرجلهن خلاخيل حسبما يظن بعضهم، فإنما هو لون خارجي، على حين اللون المقصود تسويه وجهة معينة، تستمد خطتها من حركات النفس التأثرية ومن تقاليد التصورات الفنية..." (104) وما ذهب إليه "بشر فارس" في نص خطابه

102) المرجع المذكور في الهامش قبل السابق، ص(16).
103) بشر فارس، في التأليف المسرحي، "الثقافة" عدد (10) ص(45).
104) المرجع السابق: المعطيات نفسها.

التأصيلي رغم عدم إكتماله (105) يعبّر عن وعي بضرورة ارتقاء مسألة تأصيل المسرح العربي من السّعي إلى الملاءمة بين النتاجات المسرحيّة الغربية،بشكل عفويّ أو عن وعي ، مع ما اعتبر خصائص مميّزة للمجتمع العربيّ الاسلاميّ إلى مستوى أعمق أساسه الكفّ عن النظر أوّلا إلى النتاجات المسرحيّة الغربية نظرة إطلاقيّة تبدو من خلالها رفيعة القيمة في ذاتها مادام يسعى إلى تقريبها إلى الجمهور العربي والاسلامي تقريبا يقصد منه خدمة هذا الجمهور ، و الدعوة،ثانيا،إلى النظر اليها نظرة نسبيّة تربطها بظروفها ومحيطها وتميّز فيها بين ما هو رديء وجيّد وعدم القناعة،ثالثا ، بتناول مضامين عربية في أطر مكانيّة وزمانية عربية باعتبار ذلك أمرًا سطحيّا لا يمسّ جوهر الإبداع ولا يخرج أصحابه عن دائرة التقليد ولا يخصّن نتاجاتهم من الرداءة طارحا بذلك مسألة الشكل الفنّي ودلالاته الجمالية الذوقية وأبعاده الفلسفية معتبرا إياه المجالَ الفعليّ لتأصيل هذا الفن وكلّ فنّ . ولا يكاد خطاب تأصيل المسرح العربي المعاصر المتجلّي في النصوص التي حدّدنا يخرج في منطلقاته الاساسيّة الجامعة عن الوجهة

105) أعلن في مقاله الاوّل "في التأليف المسرحي" المنشور في مارس 1939 أن هذا الاخير ليس إلاّ توطئة عبّر فيها عن آرائه التأصيلية مجملة ستليها مقالات أخرى" يبيّن [فيها] الحال التي إنتهى المسرح الاوروبي لهذا العهد ، ويعرض فيه الاسلوب الذي به ينحو نحونا على قدر ما يستطيع خلق اللّه أن يتجنب بعضهم أثر بعض . . . (ص (45) من المقال المذكور) . إلا أنه انقطع عن نشر المقالات المعلنة ولم يظهر المقال الثاني الا بعد أكثر من سنتين اثنتين (17 جوان 1941) واعتذر في الهامش رقم (1) عن التأخر في نشر المقالات وعلل ذلك بفقدان مبحثه والتزم بنشر بقية المقالات في الاعداد التالية إلا أنه انقطع عن ذلك فلم ينشر في هذه المجلة أي مقال من المقالات المذكورة الى حدود سنة 1944 وهي تاريخ آخر الاعداد التي أمكننا الاطلاع عليها من هذه المجلة . فلعله فقد بقيّة المقالات من جديد ، لكنّ ما ورد في المقاليْن لا يخلو من وضوح في خصوص نظرته التأصيلية .

التي اتّجهها نصّ "بشر فارس" هذا ، بل إنّنا نكاد نعثر في بعض نصوص المعاصرين على نفس التعابير والصور المعتمدة فيه بشكل يبدو معه التطابق بين النّصّين تامّا، فلنحديد المجال الفعلي للتأصيل يعمد "عز الدين المدني" ، مثلا ، الى نفس الصورة التي إعتمد بشر فارس في الفقرة المذكورة آنفا فيقول : "وربّ مسرحيّة تونسيّة عربيّة تتحدث عن بلادنا وعن شعبنا وعن قضايانا لا تقاسمنا خبرنا ولا ملحنا ... ويظلّ عمل [هذا المؤلّف] معوّجا بين يديه وكأنه من إنتاج مؤلّف أجنبيّ يكتب باللّغة العربيّة رغم أن حوارها عربي ... ود يكورها "باب سويقة" وأشخاصها عرب أسماؤهم : محمّد وأحمد وصالح ..." (106) على أنّ ما بنى عليه "بشر فارس" توجّهه المحدّد لا يبدو في قطيعة ، كذلك ، مع التيارات الفكريّة التي وجّهت الانشغالات النقديّة في عصره ، فيكاد يتطابق تعبيره هذا الأخير تطابقا تامّا – مثلا – مع تعبير "عباس محمود العقاد" (1889 – 1964) في خصوص تأصيل الأدب العربيّ أو ما عبّر عنه بتحقيق "القومية في الأدب" إذ يقول : "انّما تظهر [القومية] في خوالج النفوس أكثر كثيرا جدّا مما تظهر في أسماء المعالم وعناوين المدن والاشخاص..." (107) ممّا يؤكّد أنّ هاجس التّأصيل لم يكن خاصّا بالمسرح فحسب وإنما هو أمر منسحب على مختلف أشكال التعبير ، فطبيعيّ ، من ثمة ، أن يتواصل حضوره عند المعاصرين من المبدعين العرب عامة والمشتغلين منهم بفنون المسرح خاصّة ،

106) عز الدين المدني ، بيان ديوان الزنج ، (سبق التعريف به) ص : (13 – 14).

107) "عباس محمود العقاد" ، "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" ص : (201) نقلا عن : شكري عيّاد ، الرؤيا المقيّدة (سبق التعريف به) ص : (27).

وطبيعي كذلك أن تتطور صوره عندهم . فهل يعني هذا أن دعوات المعاصرين لتأصيل المسرح العربي وطرق معالجتهم للمسألة ليست إلا امتدادًا لما نادى به السابقون من الروّاد وتابعوهم واللاحقون ؟

4 . 1 . 3 . النقلة النوعيّة في خطاب المعاصرين التأصيلي :

إنّ ما يبدو ثابتا في ما حلّلنا من عيّنات نصّية ، هو أن مسألة "تأصيل المسرح العربي" ليست أمرًا طارئا على خطاب المسرحيّين العرب النقديّ والتنظيريّ وأن هاجس السبق المتواتر في كثير من نصوص المعاصرين لا أسس يرتكز عليها مقنعة . فلقد تبيّن لنا إهتمام أغلب الروّاد وتابعيهم في نصوص خطابهم التأصيلي النصي عالجنا إهتماما خاصّا بكثير من التعابير الإنسانيّة العربيّة القديمة والظواهر الثقافية الشعبيّة التي عدّها بعض أنواع المعاصرين في خطابهم التأصيليّ طريقا إلى تحقيق التميّز المنشود . وظهر جليّا حضور المنطلقات الأساسيّة التي جمعت بين توجّهات أغلب المعاصرين التأصيلية في نصوص الروّاد وتابعيهم ، فلمسنا فيها إقرارًا من ناحية ، بالطابع الوافد لهذا الفنّ وبأهمّيته في منظور أصحاب هذه النصوص بالنّسبة إلى المجتمع العربي في العصر الحديث من ناحية ثانية ، إضافةً إلى التعبير عن عدم الرضى بمستوى السائد من النتاجات المسرحيّة العربية في عصرهم واعتبار "التأصيل" ، على إختلاف توجّهاتهم فيه ، من ناحية ثالثة ، شرطا أساسيّا لتحقيق الأحسن من النتاجات . وتجلّى الجمهور ، على اختلاف نظرتهم إليه ، يحتلّ موقعا خاصّا في خطاب أغلب الروّاد واللاحقين ، سواء عند تقويم النتاجات الفنّية السائدة في عصرهم أو عند تعليل الدعوة إلى توجيه المشتغلين بالمسرح إلى تحقيق صور من التميّز تناغمًا مع صور من الوعي الوطني المؤكّد لأهمّية الإنتماء الثقافيّ والحضاريّ في مواجهة أخطار الذوبان الناشئة من لدن الغرب الاستعماريّ ، إذ كان المنطلق عند أغلبهم إعتبارَ الشعوب والأمم مختلفةً في خصائصها متمايزةً

في أذواقهـا ،وآلياتجـات الفنية متفاعلـة بالضرورة مع هذه الخصائص والمميزات وخاصة منها الفن المسرحيّ المرتبط بالجمهور الموّجهة إليه نتاجاته إرتباطا حيويّا إنطلاقا من طبيعة هذا الفن والاسُس التي طيها يقوم ، الامُر الذي جعل مسألة التّأصيل متحتّمة الحضور،عن وعي أو عن غير وعي، في ذهن المشتغلين بهذا الفن من بين العرب وأكّد عراقة شاغل التّأصيل بينهم وعراقة الدواعي إليه ، فأثبـرت هذه العراقة بدورها حافزا للمعاصرين فاعلاً يدفعهم إلى الدّعوة إلى التّأصيل يُضاف إلى الحوافز التي تجلّت منذ بداية الممارسة العربيّة لهذا الفن واتّصل حضورها إلى الممارسة الرّاهنة له ، إلّا أن ممعن النظر في الامُر لا تخفى عليه النّقلة النّوعيّة الحاصلة في خطاب الدّعوة إلى التّأصيل عند أغلب هؤلاء المعاصرين .

وتتجلّى هذه النّقلة النوعيّة ، أساسًا ، في أمرين إثنين ، يتمثّل أولهما في التّحوّل الحاصل في طبيعة الغاية من فعل التّأصيل ، فبعد أن كانت المقاربة "البيداغوجيّة" غالبة على خطاب الدّعوة إلى التّأصيل أضحى "البعد العقائدي" (108) هو العنصر الاُهمّ في ذلك الخطاب . ويتمثّل الثّاني في الصورة التي تبدّوعليها نتاجات الغرب المسرحية في ذات هذا الخطاب فبينما بدت "كتلة منسجمة" في معظم نصوص الخطاب التّأصيلي

108) إستعرنا هذا التعبير عن د . عفيف بهنسي " الذي ميّز في إطار تناوله لتوجّهات الفنّانين التشكيليّين العرب بالدرس ، بين المقتصرين في ممارستهم الفنّية على تناول المضامين العربيّة في نتاجاتهم الفنّية وبين من يتجاوز ذلك إلى السّعي إلى تحقيق تميّز في الاُسلوب والشكل ذي سمة عربية ، فأطلق على موقف الصّنف الاوّل سمة "الذرائعي" في حين اعتبر الآخرين ذوي موقف "عقائدي" . أنظر ص (190) وص (192) بالخصوص من كتابه الموسوم بـ : "جمالية الفن العربي" سلسلة "عالم المعرفة" الكويت ، فبراير : (1979) .

عند الروّاد وتابعيهم تراث في نصوص المعاصرين متعدّدة متنوّعة .
وصورة الأمر ، بالنسبة إلى مجال النّقلة النّوعية الأولى ، أن وراء كلّ دعوة إلى التأصيل تكمن في غالب الأحيان غايتان متلازمتان تتمثّل الأولى في السّعي من وراء فعل التّأصيل إلى مواجهة صور الاستلاب النّاتجة عن الوقوع في فخّ التبعيّة الثقافيّة للغرب الاستعماريّ المتجلّية في الارتباط بمراجعه الذوقية والفكريّة، والعمل على إبراز خصوصيّة الإنسان العربيّ وتميّز شخصيّته ، وتتمثّل الثانية في ترغيب العرب في ممارسة هذا الفنّ المسلّم بقيمته في ذاته ، نظرا لما يوفّره للإنسان من أدوات للتعبير عن قضاياه وقضايا محيطه الاجتماعي والتّفاعل معها ، اعتبارا لما يضع بين يديْ الإنسان العربيّ من وسائل لدرء مظاهر التخلّف وتجسيد الانتماء إلى الحداثة .
وتتمثّل "المقاربة البيداغوجيّة" في تقديم الغاية الثانية والميل إلى تغليبها على مقتضيات الأولى فيتجلّى فعل التّأصيل في نصوص الكثير من السابقين — ولو بدرجات متفاوتة — وكأنّه سعي إلى إزالة ما يقتنع الجمهور العربيّ والإسلاميّ من التّمنّع بهذا الفنّ وما يَنْفِره من التفاعل معه والافادة منه سواء كان ذلك من منطلق ذوقيّ جماليّ أو أخلاقيّ دينيّ ، فيصبح الطريق إلى التّأصيل متمثّلا — في عُرْف أغلبهم — في تهيئة الجمهور العربيّ والاسلاميّ لتقبّل هذا الفنّ في صورته "الأصوليّة"، بل قد تتصوّر عمليّات التّأصيل عند بعضهم — ضروبا من التنازل عن بعض العناصر التكوينيّة لهذا الفنّ مقابل إقبال الجمهور عليه . ووجه "البيداغوجيا" في مقاربتهم متمثّل في أنّ تأصيل المسرح والدّعوة إليه إنّما هو أمْرٌ مَرْحَليّ يزول بمجرّد تحقيق الغاية المُعلَن عنها في نصوص ذلك الخطاب ، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم لماذا كان "الانتقاء" لأنواع من المسرح دون غيرها ، وكانت "الملاءمة" الآخذة بعين الاعتبار طبيعة الجمهور في عصر بعينه والحاوية لضروب من الحرص

على التدرّج مع إستعدادات هذا الجمهور ، طريقين إلى تحقيق تأصيل الفنّ المسرحي متواترين الذّكر في خطاب أغلب الرّوّاد التّأصيليّ وتابعيهم .

وأمّا "المدى العقائدي" في الدّعوة إلى التّأصيل فيتجلّى في تغليب الغاية الاولى في نصوص خطاب التّأصيل على الغاية الثانية إذ يبدو الإلحاح على تحقيق الذّات من خلال ممارسة هذا الفنّ هو الغاية الاساسيّة من وراء التّأصيل والدعوة إليه ولذلك تحظى مسألة حدّ الهويّة العربية وبيان مكوّنات الشخصيّة القوميّة - على ما يمكن أن ينشأ عن ذلك من إشكالات - باهتمام خاص في نصوص خطاب التّأصيل إلى جانب بيان ماهية هذا التعبير الفنّي وخصوصياته ولذلك تطفو قضيّة الشّكل الفنّي ودلالاته في تلك النصوص باعتبارها المدار الفعليّ لتأصيل المسرح العربيّ بينما تبدو الغاية الثانية ، حسب هذا التوجّه ، حاصلة بمجرّد تحقيق الاولى . ولا نكاد نظفر بمثل هذه النّظرة بشكل واضح في معظم نصوص الرّوّاد وتابعيهم إذا ما استثنينا ، طبعًا ، مسلك "بشر فارس" في عرض مسألة تأصيل المسرح العربي ومن سار على دربه .

أمّا بالنسبة إلى مجال النّقلة النوعيّة الثاني فتحدّد نتيجة لضرورة تناول مسألة الغرب ونتاجاته المسرحية وذلك بحكم طبيعة مسألة الاصالة والتّأصيل في ذاتها ، (109) من ناحية ، وبحكم إقرار الدّاعين إلى الامر في مجال المسرح ، روّادًا

109) أنظر الفصل السابق الموسوم "بالأرضية الفكريّة للمسألة".

كانوا أو معاصرين ، بالسّمة الغربيّة لهذا الفن من ناحية ثانية ، فبات من الضروريّ أن يكون لنتاجات الغرب ذِكْرٌ في هذه النصوص وصورة ، والنّاظر في نصوص الرّواد وتابعيهم يلاحظ أن النّتاجات المسرحية الغربية في خطاب أكثرهم بدت وكأنها "كتلة منسجمة" ، رغمًا عن ميل بعضهم إلى تصنيفها حسَب أنواعها العامّة فتكلّم بعضهم عن "روايات مُفرحة مزهرة" وأخرى "عبوسة مُحزنة" ولكنّ الباحثَ لا يكاد يَجِدُ لَدَيْهم تَقْويمًا لِهذا النتاج أو ذاك ولا ينّا لعمل هذا المسرحي بالمقارنة مع غيره ، فَضْلًا عن السّعي ى ربط تلك النتاجات بظروف إبداعها وبنوعيّة تلقّيها .

في حين تتجلّى النّظرة النسبيّة لنتاجات المسرح الغربيّ واضحةً بدرجات متفاوتة في أغلب نصوص خطاب المعاصرين التّأصيليّ سواء على مستوى التّمييز بين ما هو رديءٌ فيها وما هو جيِّد ، وذلك مهما كانت المقاييس المعتمدة في ذلك التمييز ، أو بمناسبة ربط هذا النّتاج أو ذاك بالظّروف التي عنها تولّد ومعها تفاعَل ، الامْر الذي خَلَعَ على مقاربات أغلب المعاصرين التّحليلية ضروبًا من الحِرص على التدقيق جعلت تناول مسألة التّأصيل لا يخلو من تركيبٍ وتعقيد ، فغابَ ، نتيجةً لذلك ، عن نصوص أغلبهم ، أو كادَ ، الاسْلوبُ التقريريّ الغالبُ على أكثر نصوص خطاب الرّواد وتابعيهم التّأصيلي والجازم بتحقيق "المسرح المتأصّل" بمجرّد تطبيق ما اقترح في تلك النصوص من طرق ووسائل . وناب عنه ، عند معظمهم الاسْلوبُ الحذِرُ الذي يَقِرّ بصعوبة الامْر من ناحية وبالحاجة إلى تراكم التجارب فيه والمحاولات (110) ولقد كان "ميخائيل نعيمة" و"بشر فارس"، ومن سار على دَرْبَيْهما في تناول المسألة،الإستثناءَ المؤكّدَ

110) نُفَصِّل القولَ في الأمْر في الفصل اللّاحق .

لحضور صور كامنة للتطوّر في طبيعة النّظر إلى المسألة وفي طُرُق معالجتها منذ عهد الروّاد وتابعيهم ، ولقد وجدت هذه الصور الكامنة من الأسباب والظروف ما جعلها تتجلّى بشكل أوضح في خطاب المعاصرين التأصيليّ دون أن تمنع استمرارَ حضورِ تصوّراتِ الروّاد ذاتِها في خطاب بعض هؤلاء المعاصرين .

إن وراء الوقوف على هذه الأسباب والظروف التي نشأت هذه "النقلة النوعيّة" ، تحديدًا لحوافز أخرى ومتعلقات لا يخلو السّعي إلى تحليلها من فوائد تساعد على فهم دواعي التنوّع والاختلاف في توجّهات المعاصرين في معالجة المسألة وفي حدّ تصوّر المسرح العربيّ المتطلّع إلى إبداعه من لدن هؤلاء . فما هي أهم هذه الظروف والأسباب وكيف الطريق إليها ؟

4 ـ 2 التيّار القومي وأبعاده الثقافية :

لئن كان استقراء النصوص وتحليلها هو المسلك الذي حدّدناه للوقوف على دواعي التأصيل ومعاييره ومنطلقاته، فإنّ ذلك لا يمنعنا من اعتماد عناصر تبدو خارجة عن هذه النصوص ولكنها ـ في حقيقتها ـ متّصلة بها أمتن الصلة إذ هي كامنة فيها، حاضرة في الأسس التي انبنى عليها جوهر الخطاب الوارد فيها. وفي النصوص المعنيّة، من الإحالات الصريحة والمضمّنة ما يدفع بنا دفعا إلى ضرورة استطرادها. وتتمثّل هذه الأخيرة في ما كوّن الإطار العام الذي عنه تولّدت صورة من الصور ـ نصوص الخطاب التأصيلي وفيه ترعرع أصحابها. فمن هؤلاء من تربّى فيه ونما ومنهم من كان نتاجا خالصا لهذا الإطار سواء أكان ذلك على صعيد التكوين المعرفي العام والتكوين الفنّي المتخصّص أم في مستوى ما أبدعوا من آثار وعبّروا

ته من رؤى وأفكار ، فتحدّدت ـ بناء على مكوّنات هذا الإطار ـ علاقات هؤلاء بحاضرهم وماضيهم وصلتهم بهذا الفن ، وتجلّى الأمر في صور من التفاعل بينهم وبين ما جدّ من أحداث سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة في مختلف أقطار الوطن العربيّ مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن على الأخصّ ، إضافة إلى التحوّلات الكبيرة التي هزّت ممارسة الفن المسرحيّ في أوروبا وفي غيرها من أصقاع العالم والتي لم يكن أغلب المسرحيين الداعين إلى التأصيل في غفلة عنها ولا بمعزل عن أبعاد تأثيراتها . فتنضاف إلى عراقة تاريخ تأصيل المسرح عند العرب وإلى سمة هذا الفن الداعية إلى التأثر بتيارات الجمهور الذي إليه توجّه نتاجاته ، دواع أخرى ومنطلقات لم تكن لتتوفّر للروّاد وتابعيهم من ممارسي هذا الفن والداعين إلى تأصيله من بين العرب . ولا يمكن أن تكون هذه الدّواعي والمنطلقات في غير صلة بما تجلّى لنا في خطاب المعاصرين من نقلة نوعيّة في طبيعة عرض المسألة ومعالجتها . فبم تمثّلت هذه الدواعي والمنطلقات ؟ وكيف ساهم ذلك في توجيه خطاب الدعوة إلى التأصيل الوجهات التي رأيناها ؟

4 ـ 2 ـ 1 تجذّر الأنساق الفكرية القومية ومكانة المدى الثقافي فيها :

إنّ أهم ما يلفت الانتباه في الفترة التي ظهرت فيها نصوص أصحاب الدّعوات إلى التأصيل والتي عنها تحدّثت ، هو بروز الوعي القوميّ بروزا خاصّا ولد تيّارا عربيّا لا يكاد ، على اختلاف رؤى أصحابه وتنوّع السّبل إلى تحقيق تطلّعاتهم فيه ، يغيب عن أيّ توجّه فكريّ أو سياسي عربيّ بل يكاد يرتقي إلى مستوى المعطى الذي لا سبيل إلى نقاش مدى مشروعيّته . غير أنّ هذا لا يعني غياب هذا الوعي عن الفكر العربيّ قبل الفترة التي حدّدناها غيابا تامّا ، فلقد كان السّعي إلى تحقيق الذات من الشواغل التي لم تغب عن فكر العرب وعن توجّهات

أغلب آثارهم الفنية عبر العصور . وخطاب رجال النهضة العربية المعاصرة الفكري والسياسي مطبوع بها جس الهوية وبشاغل الحفاظ عليها سواء كان ذلك عند مواجهة حملات التتريك التي قامت بها الدولة العثمانية سعيًا إلى طمس معالم الشخصية الحضارية العربية وإلى تغييب أي حضور لهم ممكن على الساحة السياسية أو عند التصدي لمساعي الإستعمار الغربي إلى الإستفادة من تركة "الرجل المريض" وتشويه الحضارة العربية الإسلامية إبرازًا للدور "الشخصي" الذي به يبرر حضوره الاستيطاني في هذا البلد أو ذاك . وطبيعي أن ينشأ عن هذه الظروف التاريخية خطاب ذو توجه قومي يؤكد فيه رجال النهضة العربية المعاصرة تميز الشعب العربي عن بقية شعوب الدولة العثمانية تميزا يؤكد الوجود المستقل لهذا الشعب وكثيرًا ما تتحدد هذه المميزات عندهم في اللغة العربية والتاريخ المشترك (111) زيادة على تأكيد بعضهم على السمات العرقية المميزة للعرب على بقية الأجناس وخاصة منها الجنس التركي ويتجلى هذا الأمر في إلحاح بعضهم على "نقاء" عنصر العرب وامتيازهم بـ"أخلاقيات" و"قدرات" لا يضاهيهم فيها أحد . ولذلك غالبًا ما يتبلور التوجه القومي في شكل دعوة إلى إعادة الاعتبار إلى العنصر العربي في إطار الخلافة

(111) أنظر مقال قومية (المشرق العربي) لڤاتيكيوتيس ، دائرة المعارف الاسلامية الجزء الرابع من الطبعة الجديدة (ص 812 – 816) .

P.J. Vatikiotis, Kawmiyya (orient arabe) in E.I., I V_2, 1978 pp 812-816.

أنظر كذلك : د . خيرية قاسمية، الوطن العربي بين الاتجاه القومي وواقع التجزئة في الفترة ما بين الحربين العالميتين ، دراسات عربية ، عدد 12 ، ماي 1983، ص (91 ، 113) .

العثمانيّة أو في صورة مطالبة بقيادة عربية لهذه الخلافة ولنا في كتابات "عبد الرحمان الكواكبي" (1848 – 1902)، مثلاً، ما يجسّد بوضوح هذا الأمر إذ تؤكّد أغلبها أهمّية الدور الخاصّ الذي لعبه العرب في بناء الخلافة الإسلامية وتبرز، من ثمّة، أحقّيتهم بالقيادة فيها، خاصّةً وأنّ لهم في لغتهم العربيّة وفي قدراتهم المستمدّة من أصولهم العرقيّة ما يجعلهم يمتازون عن سائر الأجناس وما يؤهّلهم وحدهم لدور القيادة تلك فـ "العرب، حسب تعبير الكواكبي، لغتهم هي اللّغة الخصوصيّة لمائة مليون من المسلمين وغير المسلمين... العرب أقدم الأمم إتّباعا لأصول تساوي الحقوق وتقارب المراتب في الهيئة الاجتماعية ... العرب أعرق الأمم في أصول الشورى في الشؤون العموميّة (112) ... وعندي أنّ حضرات آل عثمان العظام أنفسهم إن تدبّروا لا يجدون وسيلة لتجديد حياتهم السياسيّة أفضل من إجتماعهم مع غيرهم على خليفة قرشي ..." (113)، ويركّز "رشيد رضا" (1865 – 1935) على أهمّية اللّغة العربيّة في إزدهار حياة المسلمين ليؤكّد على الموقع الخاص الذي يجب أن يحتلّه العرب في إطار الخلافة الاسلاميّة فيذهب إلى

---

(112) الأعمال الكاملة لعبد الرحمان الكواكبي، مع دراسة عن حياته وآثاره، تحقيق محمّد عمارة (الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر، القاهرة 1970) ص(203)، نقلاً عن السيد يسين (مشرف على البحث)، تحليل مضمون الفكر القومي العربي (دراسة إستطلاعية)، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، أكتوبر 1981، الطبعة الثانية (وإليها نحيل)، 1982 ص: 53.

(113) المرجع السابق المعطيات ذاتها، ص (315) من الكتاب الأصل وص (50) من الكتاب المنقول عنه.

أنه "لا يمكن للفكر الاسلامي أن يزدهر ما لم يزدهر اللسان العربي ولا يمكن الوصول الى وحدة "الامة" الا بوحدة اللغة ، فاللغة العربية هي الجسر المشترك بين المسلمين ..." (114)

ويتجلى التوجه القومي في عصر النهضة بشكل آخر في مجهود الشوام – وخاصة منهم المسيحيين – المصوب نحو إبراز التراث العربي اللغوي والادبي والفكري والتعريف بأعلامه والسعي إلى توسيع مجالات المعرفة به وكشف صور الإبداع ومظاهر الطرافة فيه (115) تأكيدًا لاهمية الدور الذي لعبته الحضارة العربية في بناء الحضارة الإنسانية وفي ذلك صور من السعي إلى رد الأعتبار للعرب وإلى مواجهة مظاهر الاستنقاص لهم ولحضارتهم .

إلا أن هذا الخطاب ، على تواتره ، لم يصل إلى درجة من الوضوح والتماسك تضاهي ما وصل إليه الخطاب القومي في السنوات الخمسين والستين من هذا القرن ، إذ أن الفكرة القومية لم ترتق فيه إلى مستوى النسق الفكرية المتكامل ولم تستقل بالاخص عن فكرة الامة الاسلامية (116) وهذا الفارق في درجة تماسك

---

(114) د . خيرية قاسمية ، الوطن العربي بين الاتجاه القومي وواقع التجزئة في الفترة بين الحربين العالميتين ، دراسات عربية عدد 12 ، ماي 1983 (ص 91 ، 113) أنظر ص (93)

(115) يمكن أن نذكر على سبيل المثال ما أنجز ابتداءً من القرن السابق من لدن عائلتي اليازجي والبستاني من تحقيق لروائع الادب العربي القديم شعرا ونثرا ومن معالجة لمعجم اللغة العربية وقواعدها ، ومن تطوير لطرق تدريسها وتعريبها من الناشئة العربية إضافة إلى حركة الطباعة التي أشرف عليها هؤلاء وجعلت التراث العربي الإسلامي في متناول القراء بشكل متسع .

(116) د . خيرية قاسمية ، الوطن العربي بين الاتجاه القومي وواقع التجزئة . . . ، وقد سبق ذكره ص : (92) .

الخطاب القوميّ في نصوص المفكّرين والسياسيّين العرب المعاصرين فبين الحربين وبعدهما لا يكاد يختلف عمّا لاحظناه من فوارق في درجة التجذّر في خطاب تأصيل المسرح العربي عند المعاصرين بالقياس مع خطاب الروّاد وتابعيهم .

ولعلّ السرّ في تبلور هذا الفكر القوميّ بشكل أوضح في الفترة التي حدّدنا يعود إلى التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة التي حصلت في الوطن العربي وفي العالم والمتمثّلة بالأساس في ما نتج عن الحرب الكونيّة الثانية من تغيير لموازين القوى وزعزعة لكثير من الآراء والمواقف التي كانت راسخة في الأذهان من ناحية ، وفي ما انجرّ ، من ناحية أخرى ، عن ازدهار حركات التحرّر في إفريقيا وآسيا وعن خروج المستعمرين عن أغلب البلدان العربية من نزوع لدى سياسيي أغلب هذه البلدان المستقلّة حديثا ومثقّفيها إلى إبراز السّمات المميّزة لها سواء منها ما تعلّق بالخصائص المحلّية القطريّة أو بالسّمات القوميّة ، فتجلّى في خطابهم وعيٌ خاص بالمكانة التي حظي بها المدى الثقافي في استراتيجيّة الاستعمار الساعي إلى تبرير هيمنته على "البلدان المولّى" عليها واستمرار هذه الهيمنة على المستقلّ منها حديثًا ، فبدا أخذ المدى الثقافي ـ من ثمة ـ بعين الاعتبار في إطار العمل على تحقيق التحرّر التام من الاستعمار أمرًا ضروريًا . ولقد كان للمفكّرين والسياسيين العرب ، زيادة على هذه العوامل، من الحوافز على التوجّه القوميّ حافز آخر تمثّل في الحاجة إلى إيديولوجيّة دافعة تنطلق من السّمات المشتركة لماضي العرب وحاضرهم وتسعى إلى تجنيدهم لتجاوز ما اعترض سبيلهم ويعترض من تحدّيات ، فتبلورت ـ نتيجة لذلك ـ أنساق فكريّة عمّقت ما عبّر عنه المفكّرون العرب في أدبيّاتهم منذ عصر النهضة العربية المعاصرة من حسّ وفكر قوميّين ، وتجلّت فيها الرّكائز الأساسيّة

التي ستبنى عليها هذه الإيديولوجيّات القوميّة الدافعة ، فطرحت أسئلة جوهريّة ما كانت لتطرح بشكل معمّق في خطاب المفكّرين القوميّين العرب الأوائل ، وأقترحت إجابات لم يقتصر فيهما ، على توضيح الرؤية وإثبات حقيقة الوجود القومي بل سعي من وراء الأمر إلى التبشير بمشاريع مجتمعيّة تسعى إلى تغيير الواقع العربي نحو الأحسن والأفضل ويكاد يتفق مؤرّخو الفكر العربي المعاصرون على إعتبار مجهود "ساطع الحصري" (1877 - 1968) من أهمّ المجهودات الفكريّة التي على أساسها أنبنت تلك الأنساق الفكرية (117) فقد كان من بين المفكّرين العرب الأوائل الذين حاولوا تدقيق مفهوم "القوميّة" عامة (118) وضبط مكوّنات "القومية العربية" خاصة، فنظر إليها بأستقلال عن مسألة الخلافة العثمانية ساعيا ، من ناحية ، إلى الحسم في طبيعة الصّلة القائمة بينها وبين الدّين وعاملا ، من ناحية ، أخرى ، على إبعاد النّزعة العنصريّة في تحديد مقوّماتها "فوحدة الدم والأصل ، في رأيه ، إنّما هي من الأوهام التي إستولت على العقول والأذهان من غير أن تستند إلى دليل أو برهان" (119) وعمو من بين الأوائل الذين أسّسوا التوجّه الوحدوي في الفكر القومي بأعتباره الطّريق الأوحد إلى مواجهة ضروب التحدّي فأصبح مجال القوميّة يتّسع ليشمل إلى جانب الحجاز والهلال الخصيب اللذين كانا يمثّلان أفقي

(117) د . حيرية قاسمية ، الوطن العربي بين الاتجاه القومي وواقع التجزئة ... سبق ذكره، أنظر ص : (103) .

(118) المرجع السابق ص (104) .

(119) ساطع الحصري ، أبحاث مختارة في القوميّة العربية ، دار المعارف القاهرة ، 1964 نقلا عن السيد ياسين "تحليل مضمون الفكر العربي" ، سبق ذكره ص : (85) .

القوميين الأوائل (120) ، كلًّا من الجزيرة العربيّة ومصر وشمال إفريقيا .

وذلك لأنّ المقياس في الإنتماء الى هذه القوميّة انّما هو المدى الثقافي بمفهومه الواسع والمتجلّي في اللّغة العربيّة والتاريخ المشترك والتقاليد الحضارية الواحدة الخالقة "المدى وجداني" مشترك ودافع . "فأسّ الاساس ، على حد تعبير ساطع الحصري ، في تكوين الامّة وبناء القوميّة هو وحدة اللّغة ووحدة التاريخ ، لأنّ الوحدة في هذين الميدانين هي التي تؤدّي إلى وحدة المشاعر والمنازع ووحدة الآلام والآمال ووحدة الثقافة ، وبكل ذلك تجعل الناس يشعرون بأنهم أبناء أمّة واحدة متميّزة عن الأمم الأخرى ." (121)

ولقد أكد "ساطع الحصري" أهمّية المدى الثقافي إذ إعتبره العنصر المحدِّد في تحقيق وحدة العرب السياسيّة المرجوّة فكتب "إضمَنوا لي وحدة الثقافة وأنا أضمن لكم ما بقي من شروط الوحدة ..." (122).

وطبيعيّ أن يكون لهذه النظرة إضافة إلى ما حفّ بها من ظروف تاريخيّة كبيرُ الاثر في توجيه العمل الفكريّ والإبداعي عند العرب ، خاصة وقد جدّت في الاقطار العربيّة من الأحداث والحالات ما أكّد مشروعيّة هذا التوجّه ومصداقيّته وما وفّر أطرًا موضوعيّة وذاتيّة مساعدة على نمائه ؛

---

(120) خيرية قاسمية ، الوطن العربي بين الاتّجاه القومي وواقع التجزئة ... سبق ذكره ص : (105 — 106) .

(121) ساطع الحصري ، أبحاث مختارة في القومية العربية السابق الذكر ص 30 ، نقلا عن السيد ياسين ، (مشرف على البحث) ، تحليل مضمون الفكر العربي ، سبق التعريف به ص : (85) .

(122) نقلا عن خيرية قاسمية ، المرجع السابق الذكر ، ص (104) .

فلقد وجد التوجه القوميّ في تخلّف الغرب الاستعماريّ، من ناحية، وفي أشكال تحدّيه، من ناحية أخرى، أوسع مجال لتجذير مقولاته.

ولعلّ أوضح تجسيد لصور التحدّي المستهدف للوجود العربيّ إنما هو غرس الدّولة الصهيونية في كيان الأرض العربيّة منذ سنة: (١٩٤٨) بشكل أصبح معه العدوان العسكريّ و"الحضاري" عدوانا يوميّا مُوَجّهًا – في رأي أغلب القوى الفكرية والسياسية – ضد كُلّ العرب (123) وهذا الأمر جعل التفكير إلى إثبات الوجود والبحث في الذّات عمّا يمكن به مواجهة الاستعمار الغربيّ الذي تعدّدت صوره وأشكاله ليس أمرًا مشروعا فحسب بل بدا واجبًا وطنيا معلّقا على عاتق المثقفين العرب، وذلك مهما كانت اختلافات وجهات نظرهم ومنطلقاتها (124) وبدا ارتباط المثقفين العرب بمحيطهم وقضايا عصرهم، بشكل ما رهين الوعي بهذه المسألة. ولقد لقي هذا التوجّه، إضافة إلى تلك الحوافز، ظروفا أخرى ملائمة تمثّلت بشكل أساسيّ في ارتقاء عدد من الأحزاب والحركات السياسية ذات التوجّه القوميّ دفّة الحكم

---

123) يتجلّى هذا التوجّه واضحا – مثلا – عند مؤسّسي "حركة القوميين العرب" الذين كانت نشأة حركتهم نتيجة تأثرهم الشديد بالنكبة واعتبارهم إيّاها وخاصة منهم "جورج حبش" "إهانة لكرامة الانسان الفلسطيني إلى جانب كونها قضية قومية عامة". أنظر سيد ياسين، "تحليل مضمون الفكر العربي" (سبق التعريف به، ص: (15) خاصّة، أنظر كذلك سمير أمين، الأمة العربية ص: (85) بالأخصّ من النسخة الفرنسية

Samir AMIN, la nation arabe : nationalisme et luttes de classes, ed. de minuit. Paris, 1976. p: (85)

124) أنظر مقال "القوميّة" بدائرة المعارف الإسلامية:

KAWMIYYA, E.I, IV 2, 1978 pp: 812-816.

في بعض الأقطار العربيّة نذكر منها بالأخصّ "حرب البعث" بالنسبة إلى سوريا والعراق و"حركة الضباط الأحرار" في مصر وخاصة في العهد الناصري (125) . ولقد عملت هذه الأقطار ، بالأخص ، على توظيف العمل الثقافي توظيفا سياسيّا وذلك بإعطاء توجّه قومي عليه . فوجّهت العناية إلى مواصلة أعمال الروّاد من الشوام وتابعيهم في البحث في التراث العربيّ المدوّن تحقيقا ونشرا وتعريفا إلى جانب العناية بالتراث الشفوي جمعا ودراسة وتدوينا إضافة إلى التراث الشعبي غير الشفوي ، فأقيمت المؤسّسات الحكومية للغرض (126) وتأصّلت البحوث في مجالاته (127) وانفتحت الجامعات لها (128) فطبيعيّ ان ينتشر خطاب التمجيد عند العرب بهذه الطرق

125) المرجع السابق الذكر .

126) أنشأت الحكومة المصرية مثلاً مجلسا للفنون ومكتبا كاملا لهذه الفنون في الخمسينات أنظر مقال حسين فوزي "الفلكلور" "المجلة" (المصرية) عدد نوفمبر 1958 ص(63) وما يليها ، وأسست الحكومة التونسية سنة 1963 "مركز الفنون والتقاليد الشعبية في إطار المعهد القومي للآثار والفنون ، وصدرت عنه سنة 1968 مجلة الفنون والتقاليد الشعبية ... (أنظر العدد (1) أفريل 1968 من هذه المجلة) .

127) يذكر جاك بارك في كتابه العرب من الأمس إلى الغد ، ترجمة د. علي سعد (سبق التعريف به) ص(270 — 273) عددا من هذه الأبحاث انطلقت منذ بدايات السنوات الخمسين ، إلى جانب ذلك يمكن أن نذكر كتاب "الأغاني التونسية" للصادق الرزقي الذي نشر سنة 1967 (الدار التونسية للنشر) بتونس وقد كتب منذ 1932) أنظر مقدمة هذا الكتاب بقلم الأستاذ محمد الحبيب ص : (5 — 10) ، وأنظر كذلك العدد 122 من مجلة "ابلا" سنة 1968 :

IBLA. N° 122, Tunis, 1968.

128) تأسيس كرسي لدراسة الأدب الشعبي في الجامعة المصرية سنة 1960 . أنظر كتاب جاك بارك السالف الذكر ص:(270 — 273) .

وهذا الجوّ، خاصّة إذا علمنا أن رهطًا من مثقّفي أغلب الأقطار العربية كان منحدرًا من طبقات مدن هذه الأقطار الشعبيّة وأريافها التي استفاد أبناؤها من تعميم التّعليم ونشر مؤسساته العصرية من لدن الأنظمة السياسيّة ذات التوجّهات الوطنيّة التي تقلّدت الحكم فيها، فأكسبت للنّخب المثقّفة التقليديّة، المنحدرة من غير تلك الطبقات الشعبية أهمية تلك المأثورات وثراء دلالاتها وتجلّى ذلك بشكل خاص من خلال حضور هذه المأثورات في إبداعات المثقفين الجدد الذين تعامل أغلبهم معها تعاملا خلّاقا أبرز من ناحية، بعض أبعادها الجمالية والدلالية وأكّد أهليّة الطبقات الشعبية للتعبير عن حقّها في الوجود (129) من ناحية أخرى. فطبيعيّ أن نجد لذلك صداه في الخطاب الثقافي العام لتلك الفترة، وطبيعي أن يكون لما اكتشف في المظاهر الثقافية الشعبية من ثراء، كبيرَ الأثر في تطرّقهم للثقافة العربيّة التي تبدو عميقة الجذور متنوّعة الإنتاجات متعدّدة الوجوه ثريّة ثراء يضيف إلى أصحابها أدوات أخرى بها يخوضون صراعهم مع الغرب الاستعماري في وقت تجلّى لهم فيه المجال الثقافيّ ميدانا للنزاع والصراع والنضال لا يقلّ أهمية عن ميادين السياسة والاقتصاد والعسكر.

ولعلّ أهمّ المقولات التي ستعمّق الخطاب الثقافيّ القومي الناشئ عن المعطيات المذكورة هي مقولة "نسبيّة الثقافات" التي تضع مقولة

---

129) يقول جاك بيرك في كتابه السالف الذكر: "وفوران الفلكلور ليس إلاّ فوران الفرد بقدر ما هو فوران الطبقات المحتقرة، ضد وجاهة الأدب البلاغي، وجمود التقاليد الاجتماعية..." أنظر جاك بارك، العرب من الأمس إلى الغد... ص: (272).

"كونية الثقافة الأوروبية" موضع السؤال، باعتبارها الأساس الذي عليها بني الغرب الاستعماري صلفه وتوجهاته العنصرية، واعتبار العمل على دحضها ليس مؤديا بالضرورة إلى الانكفاء إلى الماضي ورفض مظاهر الحداثة والتحديث المتجلية في الإنجازات العلمية والتكنولوجية وذلك انطلاقا من أن هذه الأخيرة ليست إلا حصيلة لما حققه الإنسان عبر القرون، بل إن من المفكرين العرب من سعى إلى ربط الحضارة الغربية ومنجزاتها في جميع المجالات بالثقافة العربية الاسلامية ربط الفرع بالأصل (130) مبررين أسبقية السلف في تلك المجالات ساعين من وراء ذلك إلى التقليل من أهمية دور الغربيين مقيمين الدليل على لا مشروعية ادعائهم مؤكدين على سمته العنصرية.

ومهما كانت قيمة وجهات نظر المفكرين العرب في الأمر ومهما كانت درجة الاختلاف في منطلقاتهم ومهما كان حضور البعد النقدي أو غيابه عند الواحد منهم، فإن ما بدا الإجماع حاصلا حوله أو يكاد، في الخطاب الثقافي العربي، إنما هو مقاومة الشعور "بالدونية" إزاء الغربيين وثقافتهم باعتبار ذلك مسلكا إلى رفض حالة التبعية لهذا الغرب ووقوفا ضد هيمنته.

ولا يكاد يخرج خطاب المسرحيين العرب الداعين إلى تأصيل المسرح عن هذا التوجه العام، بل لعلهم كانوا، بحكم طبيعة الفن الذي انشغلوا به وخصائص ممارسته واعتبار سمته الوافدة أكثر المبدعين انشغالا مع هذا الأمر. ولقد كان ذلك واضحا في أغلب نصوص "خطاب تأصيل المسرح العربي" التي انتقيناها وعالجناها.

---

130) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصة منه مفهوم الأصالة والتأصيل في الخطاب الفكري العربي ويمكن أن نورد تمثيلا لهذا التوجه قولة أحد المؤرخين للممارسة العربية للمسرح:
يقول "محمد كمال الدين في كتابه "العرب والمسرح"، مثلا، التراث العربي كان أصل كل حضارة ومنبع كل معرفة" أنظر مسرح الريادة، لرواس قلعه جي (سبق التعريف به) ص (105).

4 ـ 2 ـ 2 تزامن الخطاب التأصيلي المعاصر مع تجذّر الفكر القومي :

والناظر في تواريخ ظهور أهمّ هذه النصوص وفي الفترات الزمنيّة التي فيها برز أصحابها في مجال ممارسة هذا الفنّ أو التي تلقّوا فيها تكوينهم العام والفنّي يتأكّد من أهمّية هذه الظروف في توجيه الخطاب التأصيلي الوجهات التي رأينا ، فأوسع النصوص تعبيرًا عن شاغل التأصيل كتبت مع بداية السنوات الستّين فتزامنت مع صعود الأنساق الفكريّة القوميّة وأشدّ النصوص التأصيليّة تجذّرًا توافقت تواريخ ظهورها مع أحداث هامّة حفزت على تعميق الوعي القومي ، فلقد ظهرت نصوص توفيق الحكيم التأصيليّة الأولى ـ مثلا ـ في أواخر السنوات الخمسين وظهر الأساسي منها في السنوات الستّين . (131) ولا يكاد يجد الباحث بين الخطاب الوارد في هذه النصوص وبين الخطاب المضمّن في نصوصه التي كتبت قبل قيام النظام الناصري أيّة صلة ، بل من النقاد من يذهب ـ وفي ما ذهبوا إليه كثير من الصواب ـ إلى أن لا علاقة بين طبيعة الخطاب الوارد في هذه النصوص التأصيلية وخاصّة منها "قالبنا المسرحي" وبين طبيعة ممارسته الإبداعيّة السابقة واللاحقة (132) ممّا يؤكّد أن الدعوة إلى التأصيل المعبّر عنها في تلك النصوص لا تتجاوز مستوى الخطاب وأن هذا الخطاب ليس إلّا نتاجًا لجوّ فكري وسياسي عام لم يستطع توفيق الحكيم إلّا أن يتفاعل معه ، دون أن ينعكس ذلك تفاعلا حقيقيًّا يتأتّى عن تطوّر في ممارسته الفعليّة لهذا الفن (133).

---

131) أنظر التعريف بالمدوّنة النصيّة في الفصل الأول من هذا البحث .

132) أنظر مثلا ، ابراهيم حمادة ، توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي ، فصول (المصرية) ابريل مايو ، يونيو 1982 ص (59 ـ 67) .

133) أنظر جورج طرابيشي ، لعبة الحلم والواقع ، دراسة في أدب توفيق الحكيم ، دار الطليعة والنشر ، بيروت 1971 وأنظر كذلك محمود أمين العالم ، توفيق الحكيم مفكرا وفنانا ، دار شهدي للنشر ، الطبعة (2) القاهرة 1985 ، ص (137 ـ 140) إضافة إلى مقال إبراهيم حمادة المذكور في الهامش السابق .

وأما يوسف ادريس، الذي يعدّه أغلب النّقاد، صاحب أوّل نصّ تأصيلي للمسرح متماسك، فهو إلى جانب مجموعة من الكتّاب المصريين المعاصرين له (134) وليدَ الثورة المصرية فلم يَبْرُزْ قصّاصًا ولا مسرحيًّا ولا منظّرا إلا مع قيام النّظام النّاصريّ (135) بل تعتبر مع معاصريه أولائك، من بين المعبّرين عن تطلّعات ذلك العهد ومن بين المؤسّسين لخطابه الثقافي المزاوج بشكل صريح أو مضمر، بينَ التوجّه الوطني المصريّ الذي تأسّس في العصر الحديث على أيدي مفكّري النصف الاوّل من القرن الحالي وزعمائه السياسيّين المصريين من أمثال "لطفي السيد" "أحمد أمين" وغيرهم، وبين التوجّه العروبي الوحدَوي الذي نشأ مع تنامي طرق الوعي القومي في مصر إلى حدٍّ أصبحت معه مصر "الناصريّة" مركزَ إشعاع للفكر القوميّ ومؤتمنة (136) على تحقيق تطلّعاته الوحدويّة. وليس الازدواج بين التوجّه المصريّ والعروبي في حدّ هويّة المسرح المنشود الذي لاحظنا في نصوص يوسف إدريس التأصيليّة (137) إلّا تعبيرًا عن تفاعل الكاتب وخطابه مع التحوّل الحاصل في الحياة الفكرية والسياسية المصريّة ومع الانشقاقات الإيديولوجية الناشئة عنها.

---

134) يمكن أن نذكر من بينهم الكاتب المسرحي نعمان عاشور (1918-1988) مثلًا والصحفي محمد حسين هيكل ...

135) صدرت أول مجموعة قصصية ليوسف إدريس سنة 1954 وهو "أرخص الليالي" ونشر مسرحيتي "ملك القطن" و"جمهورية فرحات" سنة 1956، ونشر أوّل رواية سنة 1957، أنظر "بيبليوجرافيا يوسف ادريس" في مجلة "أدب ونقد" المصرية ديسمبر 1987، ص (152 – 215).

136) كثيرًا ما كان يُطْلَق على الزعيم الرّاحل جمال عبد الناصر اسم "أمين الوحدة العربية" ولا تخفى دلالة مثل هذه التسمية.

137) أنظر الباب الاوّل من هذا الفصل وأنظر كذلك نصّه التأصيلي الاساسي ص: (467)، (490)، (492)، بشكل خاص.

وليس من باب الصدفة ، كذلك ، أن تحدث قطيعة تكاد تكون تامّة بين طبيعة المسرح الذي كان سعد اللّه ونّوس يكتب قبل هزيمة (1967) وما كتب بعدها . فلقد كانت "حفلة سمر من أجل 5 حزيران ..." في نظر كثير من النقاد بمثابة ... "انعطاف ... نحو تأكيد شخصيّة مسرح عربيّ بمنحى تقدّمي تحريضيّ ذي إطار شعبيّ ..." (138) ويصعب على الباحث أن لا يرى في هذه المسرحيّة تجاوزًا فعليًا لأعماله السابقة التي كانت تتّسم ، في أغلبها ، بقصر النفس ، من ناحية (139) وكانت ترتبط في معظمها ، ومن ناحية ثانية ، بسمات من المسرح الأوروبي "الكلاسيكي" أو "الطليعي" لا تكاد تغيب مراجعها عن القارئ (140)، ومن خلال هذه المسرحية برز خطاب مسرحيّ مختلف ، تأكد بمقولاته في نصّه التأصيلي "بيانات لمسرح عربيّ جديد ..." وفي ما قدّم به مسرحياته اللاحقة أو ذيّل وتجلّت فيه بوضوح أواصر الصّلة التي تربطه بالتطلّعات القوميّة وظروف بروزها وبما نشأ عن ذلك من خطاب ثقافيّ عربيّ مخصوص .

ولا تكاد تخفى الصلة بين خطاب عدد من النصوص التأصيلية للمسرح العربي المعاصر وبين جهود المثقفين العرب التي تكثّفت بشكل خاص في العقدين الرابع والخامس من هذا القرن لتبحث في إبداعات العرب وإنجازاتهم على مرّ الأزمان ، ولتقف على صور التميّز فيها سواء كانت هذه الإنجازات متّصلة بمجالات الإبداع المادّي أو الرّوحي ، اللّغوي وغير اللّغوي . ونصّ "عز الدين المدني" الذي به قدّم لـ"ديوان الزنج" وفيه عرض فنّية

---

(138) إسماعيل فهد إسماعيل ، الكلمة الفعل في مسرح سعد اللّه ونّوس ، دار الآداب ، بيروت ، 1981 ، ص (15) .

(139) المرجع السابق ص (20) .

(140) المرجع السابق ص (11) وص : (20 ــ 21) وص : (217) بالأخصّ ، أنظر كذلك : محمّد المنايح ، المسرح الحديث عند سعد اللّه ونّوس ، الأقلام ، عدد (6) سنة 1980 .

"الاستطراد" (141) التي مارسها "الجاحظ" في كتاباته ونظّر لها وبيّن دلالاتها الجمالية والفكرية، باعتبارها طريقا إلى تأصيل الكتابة المسرحية العربية ما كان ليكون لولا ما تحقّق عن طريق الدراسات النقديّة المعاصرة، من كشف عن خصائص الانشاء الأدبي العربيّ المدوّن وعن الأسس الفكرية التي عليها ترتكز تلك الخصائص، في إطار حركة البحث الناشئة عن ذلك التوجّه القومي (142). وكذلك الأمر بالنسبة إلى نصوص كلّ من "سلمان قطاية" الملحّ فيها على أهمّية المدى المسرحيّ الكامن في "المقامات" و"التعاني" ونص "عبد الفتاح رواس قلعة جي" الباحث في كليلة ودمنة (143) والمقامات (144) عن فنّيات عربيّة مغايرة لما هو سائد عند العرب في مجال إبداع النصوص المسرحية، ولا يمكن أن تغيب عن الباحث الصلة المتينة بين مقولات كثير من نصوص الخطاب التأصيليّ المعاصر للمسرح العربيّ وبين النّظرة الاحتفائية التي أصبحت تحظى بها المأثورات الشعبيّة من لدن النّخب المثقفة نتيجة إزدهار الدّراسات الفلكلوريّة ممّا يؤكّد ارتباط مقولات تلك النّصوص التأصيلية بظروف نشأة هذه الدراسات المجسّدة لصور من التصالح بين النّخب المثقفة وبين إبداعات الجماهير الشعبية والمعبّرة عن تنامي الوعي القوميّ. ولنا في العنوان الذي أطلقه عبد الحميد يونس على نصّه التأصيلي (145) أوضح تجلّ لهذا الارتباط،

---

(141) عز الدين المدني، بيان حول إستعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان، ديوان الزنج (سبق التعريف به) ص (24) أنظر الإحالة إلى الجاحظ ص (28) هامش رقم: (4).

(142) يشير المدنيّ في نصّه هذا ص: (28)، مثلا، إلى أهمّية الدراسات التي أنجزها "طه حسين" في تراث الأدب العربي وخاصّة في الجزء الأول من "حديث الأربعاء" في إطار بيان قيمة فنّية "الاستطراد" باعتبارها أسلوبًا فنّيا متقدّما وتعبيرا جماليا متماسكا على عكس ما ذهب إليه عدد من المستشرقين المستنقصين من شأن الفكر العربيّ وقدراته الإبداعيّة. ويمكن أن نضيف إلى جهود طه حسين المشار إليها جهود من سبقوه أمثال بطرس البستاني ومعاصريه وجهود العقاد ممن عاصروه وأعمال محمّد مندور وحسين مروة وغيرهما ...

(143) عبد الفتاح رواس قلعة جي، مثلا، مشروع آخر في المسرح العربي (سبق التعريف به) ص (105 ـ 108).

(144) النص السابق الذكر ص (100 ـ 104) ونصّ "سلمان قطاية" المذكور ص: (51 ـ 57)

(145) عبد الحميد يونس، "مسرح الفلكلور"، المسرح (المصرية) أكتوبر 1969.

ولنا كذلك في ما طلع به "توفيق الحكيم" المسلك الذي اتّبع في مسرحيّة "يا طالع الشجرة" ما يؤكّد تأثّر اتجاهات هذه الدراسات الفلكلورية ومنطلقاتها في نشأة خطاب تأصيل المسرح العربي وتوجيهه الوجهات التي رأينا، فيبدو هذا الكاتب في نصّه المذكور متنبّهًا للطاقات الإبداعيّة الكامنة في المأثورات الشعبيّة المصريّة، متحسّرا على عدم إيلائها القيمة التي هي لها أهل، معتبرًا إيّاها الطريق إلى تحقيق إبداعات فنّية أصيلة ومتميّزة تبرز العربيّين ونتاجاتهم ويؤكّد سبق الفنّان الشعبيّ المصري إلى ما يعتبره الغربيّون أنفسهم أرقى الروائع الفنّية وأعلاها. فيقول مقارنًا بين ما أمكنه الاطّلاع عليه من آثار فنّية في أوروبا وبين ما درج على مشاهدته ومعاينته من آثار فنّية شعبيّة في بلاده دون أن نشعر كبير اهتمام: "... وفنّنا الشعبيّ قد عرف قبل كلّ المدارس – كلّ هذه الأسرار دون أن نلتفت إلى مقصده بالاً... ولطالما اتّهمنا عرائس المولد الحلاوة ومخلوقاته العجيبة المحلّقة، من طيور وحيوان وزهور ورسوم وأشكال وأوراق... بأنّها أعمال بدائيّة فجّة ساذجة... دون أن ندرك أنّها صورتها الشعبيّة إنّما تكاد تمثّل أحدث مدارس الفنّ في أوروبا قبل أن تظهر هذه المدارس بأجيال...(146)

... وإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبيّ المصريّ وجدنا العجب فهو قد زاول "السريالية" وما فوق الواقعيّة قبل أن يخطر هذا المذهب للأوروبيين على بال. ويكفي [للتأكّد من الأمر] أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجّاج، أو على صفحات كتاب ألف ليلة وليلة،

146) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المطبعة النموذجيّة (د.ت) بعد 1962، ص (23 – 24).

أو على لوحات الصور التي تمثل مبارزات أبي زيد الهلالي والزناتي خليفة من أبطال الأساطير الشعبيّة ..... [فـ[ـإ]ن هذه الصّور غير الواقعيّة قصد بها قصدًا أن تكون هكذا ... لأنّ الفنّان الشعبي في بلادنا – مصوّرا كان أو أديبا – قد أدرك بالسّليقة هذه المنطقة الحيّة العميقة من مناطق التعبير الفنّي ، قبل أن يدركها الفنّان الغربيّ ويصبح لها المذاهب ... هذا هو السبب الذي دعاني اليوم إلى كتابة هذه المسرحية (147) . فنحن أولى من غيرنا بأستلهام أساليبنا الشعبيّة في الاتجاهات المختلفة" (148)

ولا تكاد تقتصر الصّلة بين خطاب تأصيل المسرح العربي وبين إجارات الدراسات الفلكلوريّة العربية على احتواء الأول بعض مقولات هذه الأخيرة فحسب ، إذ أنّ من النّصوص التّأصيلية ما يندرج مجهود أصحابها ضمن مجهود الباحثين الفلكلوريين ذاتهم أو يلتقي معها ، بل منهم من كتب في تأصيل المسرح العربيّ ودعا إليه من منطلق الباحث الفلكلوري شأن عبد الحميد يونس، مثلا ، صاحب نصّ "مسرح الفلكلور" الآنف الذكر ومنهم من أصبح باحثا فلكلوريّا بحكم توجّهه المسرحيّ التّأصيلي شأن

---

147) المرجع السابق ص (16 – 17) .

148) المرجع السابق ص (18) ، ويقول ص (15) من الكتاب نفسه :

"... بعد عودتي إلى بلادي منذ عامين أخذت أتأمّل فنون شعبنا . وإذا بي أجد الأرض الحقيقية التي احتوت معدن هذا الفنّ الحديث [الأوروبي] كله ... إذا كانت السّمة الظاهرة في الفنّ الحديث ، من تصوير ونحت ومسرح ... هذا التعبير عن الواقع بغير الواقع ... وابتداع التجريد في الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة ... فإن كل ذلك قد عرفه فنّنا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القديم ..." .

شوقي عبد الحكيم "الفنّان المتفرّغ لكتابة المسرح" (149) الذي آل به إهتمامه بمسرح الفلاحين وأدبهم (150) إلى إنجاز "موسوعة الفلكلور والأساطير العربيّة" (151) ومنهم من زاوج بين المجالين مراوجة شأن "فاروق خورشيد" (152)، مثلاً. فكان وأغلب الداعين إلى تأصيل المسرح صورة لتداخل شواغل ذينك المجالين وتعبيرا عن تماهيهما مع الأسس التي عليها انبنت توجّهات الخطاب القومي الناشىء عن الإطار الذي حدّدنا.

وصور تفاعل خطاب التأصيل المسرحيّ مع مجال الاهتمام بالمأثورات الشعبية المزدهر في ظلّ الخطاب القوميّ العام، تتجلّى في اتساع الحيز الذي تحتله هذه المأثورات في متن نصوص ذلك الخطاب التأصيلي وتتراءى

---

149) بهذه الجملة وقع التعريف بالكاتب بمناسبة نشر مسرحيتين له سنة 1965 أنظر "حسن ونعيمة" سلسلة "مسرحيّات عربية" الصادرة عن مجلة المسرح (المصريّة) ديسمبر 1965) وقد نشر إلى حدّ ذلك التاريخ 13 مسرحية لا يخفى فيها توجهه إلى استلهام التّراث الشعبي المدوّن والشفوي يمكن أن نذكر منها "حسن ونعيمة"، "شفيقة ومتولي" و"الملك معروف" وهي "فنتزيا" على حد تعبير الكاتب، منتوحاة من حدوتة شعبية"(ص22 من الكتاب المذكور).

150) نشر سنة (1957) "أدب الفلاحين" (أنظر ط: II دار ابن خلدون، 1978) ونشر سنة 1963 في جريدة الأهرام نصوصا من "مسرح الفلاحين" جمعها من أرياف مصر مع "أحمد بهجت" أنظر مقدمة "موسوعة الفلكلور والأساطير العربية" (التعريف بها في الهامش اللآحق) و"الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري" لعلي الرّاعي (وقد سبق التعريف به) ص: (84).

151) دار العودة، بيروت 1982، وتبدو هذه الموسوعة وكأنّها تتويج لأبحاث فلكلورية أخرى نذكر من بينها، الفلكلور والأساطير العربية روز اليوسف 1967، والحكايات الشّعبية العربية، دار ابن خلدون ببيروت 1970 و"علمنة الدولة وعقلنة التراث العربي"، دار العودة، بيروت 1980.

152) انشغل فاروق خورشيد بالسّيرة الشعبيّة فألّف "فنّ السيرة الشعبية" و"أضواء على السّيرة الشعبية" (المكتبة الثقافية، القاهرة، رقم 101) ونشر بالاشتراك مع محمود ذهني دراسة موسومة بـ"فن كتابة السّيرة الشعبية" (منشورات إقراء، بيروت 1980) وتفاعل مع فنّ السّيرة فكتب روايتيّ "سيف بن ذي يزن" و"مغامرات سيف بن ذي يزن" اللتين مكّنتاه من جائزة الدولة التشجيعية في مصر سنة 1966 (أنظر المجلة العدد 109، يناير 1966 ص (21)) ووظّف فنون السيرة في كتابة مسرحيات له نذكر منها: "ثالثا وأخيرا" و"خطلم بطاطا" اللتين نشرهما مع مسرحية ثالثة في مجلّد واحد (منشورات إقرأ، بيروت، د.ت).

صور التفاعل ، كذلك ، في طبيعة المقاربات المتوسّلة في تلك النصوص فإلى جانب اعتماد أصحاب هذا الخطاب مَراجع ومصادر فلكلوريّة ، نلاحظ في أغلب نصوصهم حرصًا على إحصاء ضروب الاجتماعات الشعبيّة وعلى تنميط أنواع الاحتفالات وأشكال الفرجة التي انتشرت بين طبقات الشعب في هذا القطر أو ذاك وعلى السّعي إلى الوقوف على دلالات تلك الظواهر ورموزها سعيا إلى الاقتناع بمشروعيّة الدّعوة إلى تأصيل الفنّ المسرحيّ أو إلى بيان تعدّد إمكانيّات تحقيقه . ولئن اختلفت أهمّية حضور هذه الظّواهر الفلكلوريّة في نصوص خطاب التّأصيل فإنّها لا تكاد تغيب بصورة من الصّور عن الواحد منها . وتتراوح أهمّيتها عند أصحاب نصوص تلك الدعوة بين من أفرد لها كتابا وبين من عقد لها فصلا من كتابه وبين ما أشار إليها بصورة من الصور في نصوص تلك النّصوص .

ويمكن أن نمثّل للأمر بجهود كل من محمّد عزيزة وحسين النيعي والشريف خزندار وسلطان قطاية ، فقد عاد الاول إلى أشكال الفرجة التقليديّة التي عرفتها البلاد التونسيّة يتقصّى نصوصها وينتقي منها ما حوى مدى مسرحيّا يبرز عناصره ويؤكّد على إمكان إنجازه معتمدا في ذلك منهج التحقيق الوصفي المتوخّى في الابحاث الفلكلوريّة منطلقا من المعلومات الواردة في كتب الرّحالة والاثنوغرافيين المنشورة في أواخر القرن السّابق وبداية هذا القرن (153) وهي أهمّ المصادر المعتمدة من قبل الفلكلوريين العرب وغيرهم (154) وصعيدًا من المواد.

---

153) محمّد عزيزة ، الأشكال التقليدية للفرجة (بالفرنسية) سبق التعريف به ص 83 — 84 .
Mohamed Aziza, les formes traditionnelles du spectacle, op.cit. (pp: 82.83) .

154) أنظر قائمة المصادر والمراجع التي أثبتها محمّد عزيزة مثلًا في كتابه السابق الذكر .

الواردة في كتب الفلكلوريين العرب المعاصرين حتى وإن لم يذكر أسماء بعضهم تصريحا (155) ثمّ حاول من خلال تنميط ضروب الفرجة تلك الوقوف على الدّلالات والرّموز التي تعبّر عنها تلك الظواهر وتحويها ، خاتمًا نصّه ذلك بدعوة المسرحيّين العرب لتدبّر موروثاتهم الفرجويّة التي ما انفكّت ، في نظره ، تُرسِل ألنّداء تلو النداء لينصتوا إليها ويبحثوا عن النّهج المناسب لمعالجتها معالجة

---

155) من الغريب أن يهمل محمّد عزيزة ذكر كتاب "الصادق الرزقي" الموسوم "بالأغاني التونسيّة" ضمن قائمة المراجع والمصادر الواردة في نهاية كتابه "الأشكال التقليدية للفرجة" (بالفرنسيّة وقد سبق التعريف به) وهو من أوّل الكتب العربية المتصلة التي عُنيت بالفلكلور العربي، ألّف سنة 1932 ، ونشر سنة 1968 ، ويصعب على الباحث أن يتصوّر أنّ نشر هذا الكتاب قد غاب عن كاتب متابع للأحداث الثقافية في بلاده مثل محمد عزيزة (أنظر التعاليق حول الحدث : العمل 20 جويلية 1968 ، الاذاعة والتلفزة أكتوبر 1968 ، ابلا 1968/ ...) ثمّ إن ما ورد في كتاب محمّد عزيزة يكادُ يتطابق تمامًا مع ما ورد في كتاب الصادق الرزقي : قارن بين "سيناريو" لعبة المرأة ذات الخمسار الأخضر " عند محمّد عزيزة ص (78) مع فصول لعبة أم رحمونة الواردة ضمن "شخصية لطيفة أو الغناء التمثيلي " ص : (284 ـ 288) سواء في مستوى أسم البطلة " أم التوين الأخضر" صادق الرزقي ص : (284) أو في مستوى تثمين قيمة هذه الظاهرة هيّ النموذج الأكملُ بالنسبة لمحمّد عزيزة (78 ـ 79) وهي نفس القطعة الشعرية المنظومة مضمّنة في النّصين ص : 287 ، الرزقي وص (79) ، محمد عزيزة أو بالنسبة إلى إعادتها إلى العصر الحفصي، الرزقي (ص : 284) م. عزيزة ص : (76) .

ومهما كان السرّ في غفلة محمّد عزيزة عن ذكر هذا الكتاب ضمن مراجعه فإنّ ما لاحظنا من تطابق بين ما أورده وبين مواد كتاب الرزقي الفلكلورية يؤكّد متانة الصلة بين خطاب الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي وبين الأبحاث الفلكلورية الناشئة عن الإطار الثقافيّ العامّ الذي بيّنّا .

خلاقة مبدعة (155). وأما حسين المنيعي فإنه ذهب ـ عند تعريفه بواقع المسرح المغربي ـ إلى إفراد فصل أطلق عليه عنوان "التقليد المسرحيّ في المغرب" (156) تتبّع فيه أنواع الفرجة التي عرفها المغرب الأقصى محاولا إبرازها فيها من مدى مسرحيّ محدّدا لجذورها واصفا لمراحل سيرها مُقارنا إيّاها أحيانا بالمسرح الإغريقي (157) داعيًا إلى ضرورة التزوّد بعناصر الثقافة الشعبية لأنها المسلك الوحيد المُوصل إلى إنشاء "تراث مسرحيّ وطنيّ" (158) وأمّا شريف خزندار وسلطان قطاية فإنهما لم يقصرا إهتماماتهما على قطر بعينه وتناولا المسألة في إطارها القومي . وبينما إكتفى سلطان قطاية بعرض ما ورد في كتاب حسين المنيعي ومحمّد عزيزة للتأكيد على معرفة العرب للفن المسرحيّ ، توجّه شريف خزندار إلى مختلف الدراسات الاثنوغرافيّة والتاريخية (159) فعمد إلى تنميط ضروب الفرجة التقليديّة التي عرفتها مختلف الأقطار العربيّة مُلحّا على حيويّتها وعلى طاقتها التعبيريّة والجمالية بالمقارنة مع إهتراء المسرح العربي (160) .

---

155) محمّد عزيزة ، الأشكال التقليدية للفرجة (فرنسية) سبق التعريف به ص(82) :
Mohamed Aziza, les formes traditionnelles du spectacle op.cit p:(82)

156) حسين المنيعي ، أبحاث في المسرح المغربي (سبق التعريف به) ص(13 ـ 31) .

157) أبحاث في المسرح المغربي (السابق الذكر) ، ص(23) وما بعدها .

158) الكتاب السابق الذكر ص(177) .

159) **Cherif Khaznadar, pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe ... op, cit. pp: (72-75).**

أنظر قائمة المصادر والمراجع الواردة بين صفحتي 72 و 75 .

160) الأثر السابق الذكر ص(40) ـ (55) .

وليست هذه هي الصورة الوحيدة التي تجلّت من خلالها المأثورات الشعبيّة في نصوص خطاب تأصيل المسرح العربيّ المعاصر ، إذ أنّ من أصحاب الدّعوات من يستعرض في نصّ دعوته إلى التأصيل وجوها لتوظيف تلك المأثورات في مجالات أخرى غير المسرح سعيا منه إلى إدراج الدعوة إلى تأصيل المسرح ضمن شاغل أشمل هو تحقيق المزج القوميّ في مختلف نشاطات الإنسان العربي اليوميّة باعتبار أنّ مظاهر الشعبية المولّدة للأشكال شاملة لمختلف تلك النشاطات غير مقصورة على المسرح أو فنون التّعبير الأخرى ، فيضفي ، بفعل ذلك ، على دعوته مشروعيّةً أكبر ، وهذا ما فعله يوسف إدريس عندما أشاد بالجهود التي بذلها المهندس حسن فتحي (161) لخَلْق نوع من المعمار المصري الأصيل ، معتمدًا على أحدث تكنيك معماريّ عالميّ وعلى جذوره المصريّة الأصيلة . . . " (162) ، وإشارة يوسف إدريس إلى تجربة حسن فتحي في بناء قرية "قُرْنَة" الجديدة إعتمادًا على المواد الخام المحلية وعلى فنّيات للبناء وجماليات متوارثة منذ العصور عند البنائين الشعبيين منذ عهد الفراعنة ، حتى وإن لم يعرّج فيها على نظرة حسن فتحي

161) حسن فتحي ، معماريّ مصريّ ، اشتهر بدعوته إلى إعتماد المواد الخام المحلية واستلهام فنّيات البناء وخبرات البنائين الشعبيّين المنغرسة في المحيط الايكولوجي والثقافي المصريّ ، بنى قرية "قرنة الجديدة" في الجنوب المصري كان ذلك بين 1945 و 1947 . ألّف كتابًا حلّل فيه تجربته وقوّمها ، باللغة الانقليزية نشر سنة 1969 في القاهرة تحت عنوان:

(Gourna, a tale of two village).

162) يوسف إدريس ، نحو مسرح عربي (سبق التعريف به) ص(480) .

للمسرح الشعبي وتأصيله (163) تؤكّد سعة المجالات التي لامستها روح التّأصيل وتثبت مظاهر التفاعل بين خطاب تأصيل المسرح العربي المعاصر مع الخطاب الثقافي العربيّ النّاشئ والمتفاعل مع الإطار العام ذي المنزع القومي .

4 – 2 – 3 سمات التفاعل وطبيعته :

إن التزامن الذي شهدناه بين ظهور أهمّ النصوص الحاوية للخطاب التّأصيلي المعاصر للمسرح العربي وبين أحداث تاريخيّة كانت بمثابة علامات مميّزة في مسار بروز الفكر القوميّ وتصاعد خطابه في البلاد العربيّة لا يبدو أمرًا عفويّا وكذلك أمر التّفاعل الذي لاحظنا بين خطاب التأصيل ذاك وبين مقولات هذا الفكر القومي . وانعكاس الخطاب التّأصيلي من خلال تبنّي نتاجات التّيار القومي الفكريّة والفنّية ومن خلال إبراز بعض مظاهره ضمن توجّهات هذا التيار القوميّ الأساسيّة يؤكّد أن هذا الخطاب التأصيليّ في صورة من صوره ، سليل للفكر القومي وخطابه ، وسعي – بشكل من الأشكال – إلى تجسيد تطلّعاته .

غير أنّ هذه الصّلة المتينة التي ربطت بين خطاب التأصيل والفكر القوميّ وخطابه لم يتولّد عنها في الخطاب الأوّل تناغم في الرؤى والتّوجّهات ، فلقد لاحظنا أثناء تحليلنا لنصوصه صُوَرًا من الفرقة والاختلاف وصلت

---

163) خصّص حسن فتحي فقرة من كتابه المذكور أعلاه لوصف المسرح الذي بناه ضمن ما بنى من فضاءات القرية العمومية وعبّر بالمناسبة عن رؤيته للمسرح الذي يتماشى مع سكّان القرية فأكّد على ضرورة اختلافه مع ما ساد من أشكال مسرحيّة غربيّة وأشار إلى بعض المواصفات الممكنة للنتاجات المسرحيّة المتناغمة في رأيه مع الفضاء ومع جمهور الفلّاحين سكّان القرية (أنظر الترجمة الفرنسية للكتاب في طبعته الثالثة ص(137 – 141) :
Hassan Fathi, Construire avec le peuple, Sindbad (3ed) Paris 1970 pp: (137 –141).

أحيانا إلى حدّ التناقض ، رغما عن إلتقائها في التعبير عن التطلّع إلى تحقيق الذّات والتّصدّي لمظاهر الاستلاب . ولعلّ السرّ في ذلك الاختلاف يعود في درجة من درجاته إلى طبيعة تلك الصّلة وذلك التفاعل ، إذ لم يخلُ الفكر القوميّ العربيّ وخطابه ، هو الآخر ، من صور الفرقة والاختلاف . ويعود أمر ذلك إلى طبيعة أسس هذا الأخير المتغيّرة والمتطوّرة نتيجة تفاعله مع غيره من التيّارات الفكرية إضافة إلى تفاعله مع ما جدّ ، داخل البلاد العربيّة وخارجها من أحداث ، خاصّة والفكر القوميّ ، شأنه مثل التيّارات السياسيّة والفكريّة الأخرى ، متضمّن لتصوّرات مجتمعية تهدف إلى تغيير الموجود السائد وتحقيق البديل ، والبديل إنّما يصاغ عند النّاس عادة في صيغ الجمع لا المفرد وفي صيغ الجلاء لا الالتباس ما دام منتميًا إلى مجال الإمكان ، حتى إذا ما مرّ بمحكّ الإنجاز الفعليّ والممارسة العمليّة متحقّقة للدّاعين إليه نتائج وللمتفاعلين فيه بخيبات ، توضّحت فيه ضروبٌ من النّزاع بين الرؤى وبين المصالح ، متعدّدة صوره لدى واضعيه والدّاعين إليه تفاعلًا مع مظاهر ذلك النّزاع ومجالاته .

والناظر بإمعان في خطاب الفكر القومي العربيّ وفي مجالات الاختلاف التي بدت فيه ، لا يقف فحسب على ما كان وراء النّقلة النّوعية الحاصلة في خطاب تأصيل المسرح العربي المعاصر بالقياس إلى خطاب الرّوّاد التأصيلي وتابعيهم من أسباب ، وإنّما ينجلّى له - إضافة إلى ذلك - ما به يفهم السرّ في بعض مظاهر الاختلاف المتجلّية في نصوص المعاصرين تلك إذ تبدو للأمر صلةً بمنطلقات الفكر القوميّ وبصور من مراحل تطوّره ، غير خافية . فالمكانة التي حظيت بها مسألة حدّ الهويّة في خطاب تأصيل المسرح العربيّ ، مثلًا ، لا يمكن إلاّ أن تحيل الباحث إلى الموقع الذي تحتلّه المسألة ذاتها في خطاب الفكر القومي العربيّ . فبينما تجلّت إلى جانب مسألة جوهر الفنّ المسرحيّ وماهيته أحد

المحورين الأساسيّين اللّذين على أساسهما تمايزت، في الخطاب التأصيلي المعاصر، التوجّهات التأصيليّة وارتسمت صور المشروع البديل، بدت المسألة ذاتها شاغلًا مستمرًّا الحضور في الخطاب القوميّ وتمايزت التوجّهات القوميّة وطرق تحقيق تطلّعاتها بتمايز حدّ هذه الهويّة ومكانتها.

ومظهر الصّلة بين الخطابين لا يكاد يقتصر على أهمّية الموقع الذي تحتلّه مسألة الهوية وحدّها فيهما فحسب، بل تتعدّاه إلى صور من التطابق في الشواغل الفكرية النّاشئة عن مجالات الاختلاف في حدّ هذه الهويّة وطرق تحقيقها. فيكاد يندرجُ الجدل الحاصل بين أصحاب النّصوص التّأصيليّة حول تلك المسائل ضمن الجدل العام القائم بين تيارات الخطاب القوميّ، بشكل يصبح الخطاب الأوّل في صور منه جزءًا من هذا الأخير وصورةً عمّا يشقّه من نزاعات فكريّة وإيديولوجيّة. ويكفي للتّأكد من الأمر، أن نقارن بين مجالات الاختلاف الثلاثة في حدّ الهوية التي رأينا، في الخطاب التّأصيلي وبين القضايا الأساسيّة التي استقطبت الخطاب القوميّ وكانت مدار الجدل المحتدِّ لمختلف تياراته، فالنّاظر في نتائج "تحليل المضمون" الذي أنجزه السيد ياسين وفريق بحثه لخطاب الفكر القومي، والمتمعّن خاصة في القضايا الستّ التي اعتبرها هؤلاء الباحثون ملخّصة لاهتمامات الفكر القوميّ في مرحلته الرابعة بالأخصّ (164) يلاحظ بوضوح، أنه إذا ما استثنينا المسائل

---

164) المقصود بها ما بعد النكسة (1967) أنظر: السيد يسين، تحليل مضمون الفكر العربي (سبق التعريف به) ص(155) وما بعدها ثمّ ص: (195) وما بعدها.

التي لها صلة بالوجهات التنظيميّة والحزبيّة في الحركة القوميّة ، فإنّ التطابق يكاد يكون تامًّا بين ما ورد فيها وبين ما أشرنا إليه من مسائل ناجمة عن التصوّر المختلفة للهويّة العربيّة المعبَّر عنها في النصوص التأصيلية فلقد تبيّن أن مجالات الاختلاف في تحديد الهويّة بالنسبة إلى خطاب التأصيل يكاد يتلخّص في : نوعيّة الصّلة بين الانتماء القومي والانتماء الإسلامي ، أوّلا ، وفي مدى اعتبار المدى الاجتماعي والطبقيّ في تحدّد مواصفات هذه الهويّة ، ثانيا ، وفي الصّلة بين المحلّي من الميزات والقوميّ من السّمات ، ثالثا ، وهذه المسائل الثلاث تكاد تلخّص في رأي محلّلي الخطاب القوميّ ومؤرخيه، مراحل تطوّر هذا الأخير وتنوّعات توجّهاته الأساسيّة فلقد رأينا أن النقلة النوعية الأساسيّة التي حصلت في الفكر القومي وخطابه تتمثّل في السّعي إلى الفصل بين "الجامعة الإسلامية" وبين "الأمة العربية" باعتبارهما مشروعين مختلفين ، كما رأينا أن سَعْيَ الخطاب القومي إلى التمييز بين المشروعين وتقديم الرّوابط الثقافيّة المتجلّية في اللّغة والتاريخ المشترك على بقيّة الروابط الأخرى ، لم يكن ليحسم حسْما نهائيا في نوعيّة الصلة الواجب إقامتها بين التوجّه القومي والانتماء الإسلامي إذ يبقى هذا الأخير أحد مكوّنات هذا الانتماء القوميّ ولذلك كان طبيعيّا أن تكون النظرة إلى دلالات هذا الانتماء الإسلاميّ هي المحور الفعليّ للجدل بين أصحاب الخطاب القومي . فبينما يذهب بعضهم إلى اعتباره مكوّنًا أساسيّا للإنتماء العربي وشرْطا ضروريّا له ، وذلك انطلاقًا من السّمة القوميّة المتجلّية في لغة كتابه ومن شرط قرشيّة الخليفة رغْمًا عن الإقرار بالسّمة الإنسانية لرسالته . وتتنوّع دلالات الإسلام وصوره في نظر أصحاب هذا التوجّه القوميّ ، فمنهم من يُلِحّ على بُعده العقائدي فَيُقْصِي غير المسلمين عن الانتماء العربي ومنهم من يُبْرِز سماته الحضاريّة المتجلّية في ما تحقّق بفضله للعرب

ولغير العرب من إنجازات فكرية ومادّية وما حصلت لهم في إطاره من عادات وما إبتنى لهم من أذواق ، فلا حرج أنْ يَنْتَمِي إلى تلك الحضارة العربيّة الإسلامية غير المسلمين من العرب ؛ بينما يذهب هؤلاء هذه المذاهب ، يميل جزء من القوميّين العرب إلى الفصل بين الانتماء القوميّ والانتماء الديني ، مركّزين على السّمة العلمانيّة التي يتطلّع أصحاب هذا الخطاب من خلالها إلى ربط الحركة القوميّة بمشروع التّحديث المبنّي ، في ، رأيهم ، على إرساء مؤسّسات الدّولة الحديثة ذات الطابع العمومي بعيدًا عن الاعتبارات الدينّية التي تبقى مسألة فرديّة خاصة . ولا يبدو أمر الصّلة بين الانتماءين أمرًا محسومًا بالنّسبة إلى الفكر القومي وخطابه في مجمله ، إذ لا يزال التّداخل في الرّؤى والمواقف قائمًا فيه ولقد أكّد السّيد ياسين هذا الأمر عندما اعتبر هذه المسألة واحدةً من القضايا الستّ التي تلخّص شواغل أصحاب الخطاب القومي العربي إلى هذا العهد (165) . إن حضور هذه المسألة ، بشكل متّصل ، في الخطابيْن القومي والتّأصيلي يؤكّد تَدَاخُلَ هذين الأخيرين وتأثّرهما معًا بطبيعة المجتمع العربيّ وتاريخه ، من ناحية ، وبما جدّ فيه من أحداث وما نشأ عن الأمر من توجّهات ، من ناحية أخرى ، فطبيعي أن تبدو في الخطابين عناصر تُحيل إلى صدى أحداثٍ بعينها تمّت في تلك الأقطار أو إلى تيّارات فكريّة محدّدة برزت فيها . إن في هذا الأمر ما يُساعد على فهم أسباب التلاقي الذي لاحظنا بين خطاب أصحاب بعض التوجّهات القومية وخطاب الجماعات الإسلامية ، خاصّة عندما يتعلّق الأمر

---

165) السيد ياسين (مشرف على البحث) ، تحليل مضمون الفكر العربي ، سبق ذكره
أنظر ص : (195) بالأخص .

بالنّظرة إلى الذّات وإلى الغرب التي غالبًا ما تقوم فيه على أساس التمايز الدّيني ، فينجلّى كلّ من الاستعمار والامبرياليّة صليبيّة ماكرة تسعى إلى "تدمير" الاسلام والمسلمين بعد أن "دمّرت" في الانسان الغربي عقائده وإنسانيّته - إنّ مثل هذا التلاقي هو الذي يقف وراء التوجّه الذي تجلّى واضحا وضوحا في خطاب روجي عشاق التأصيلي الذي بدت نصوصه الأخيرة الداعية إلى رفض المسرح الغربيّ جملة وتفصيلا ، أشبه ما تكون بمحضر إدانة للغرب بأعتباره "كافرا بالله" "مسيئا" للانسان وللطبيعة "معاديا" للاسلام عداء دفينا " فيصبح التلاقي مع هذا الغرب ومع نتاجاته الفكريّة والفنّية أمرًا مستحيلا . وتجلّى العودة إلى الإسلام المسلك الأوحد لا إلى ابداع "فنّ إنسانيّ" "أصيل" فحسب بل وإلى تحقيق خلاص الانسان ، متبنّيا في توجّهه هذا ، أهمّ المقولات التي يتأسس عليها خطاب أبي الأعلى المودودي أحد منظّري الجماعات السياسيّة الاسلامية الاساسيين إلى هذا العهد (166) .

أما عن الموقع الذي يحتلّه المدى الاجتماعيّ والطبقيّ في حدّ الهويّة العربيّة فإنّ تلاقي الخطابين في خصوصه أمرٌ واضح ، فلقد رأينا عند تحليلنا لخطاب التأصيل أنّ مظاهر الاختلاف بين أصحاب نصوصه تبدو في الأهمّية التي يوكلها الواحد منهم لحدّ طبيعة الجمهور الذي ستوجّه إليه النّتاجات المسرحيّة البديلة والذي تتحدّد ، على أساس خصوصيّاته ، سمات هذا المسرح المنشود . فبيْنما اقتصر بعضهم على ذكر الجمهور العربي دونما تدقيق لسماته الاجتماعية ودونما خوضٍ في وجوه تنويعاته وصور اختلاف طبيعته ، ذهب البعض الآخر إلى أنّ غياب تحديدٍ دقيق للإنتماء الاجتماعيّ للجمهور العربي

---

16) أنظر الباب الاوّل من الفصل السابق وانظر كذلك الباب الثاني من الفصل قبل السابق .

المَعْنِيّ بالإبـــداع المسرحيّ يُفْقِـــد فعل التأصيـــل معناه . فتجلّـــى ، في منظورهم ، الانتمـــاءُ الطبقـــيّ مقياسًا رئيسيًّـــا في حدّ هويـــة هـــذا الجمهـــور إضافة إلى الخصائـــص الثقافيـــة والحضاريـــة التي وإنْ بـــدت في بعض صورهـــا مشتركـــةً بين العـــرب فهي لا تخلـــو في نظرهـــم مـــن تعَدُّدٍ . ولم يُخْفِ أغلـــبُ هؤلاء إنحيازَهـــم إلى الطبقـــات الشعبيّـــة باعتبارها قوى البنـــاء والتغييـــر . (167) وهذا الاختـــلاف في موقـــع الانتمـــاء الطبقيّ من عناصـــر مكوّنـــات الهوية العربيّة عند أصحـــاب الخطاب التأصيلـــيّ المعاصر هو الاختـــلاف ذاته الذي يشقّ الفكـــر القومـــيّ وخطابَـهُ منذ المحـــاولات الأولى لتجسيـــد التطلّعـــات القوميّـــة خاصة منها ما تعلّـــق بضبط أولَوِيّـــات العمل القومي الوحدوي وتدقيـــق مجـــالاته . ففي حيـــن يلحّ ساطع الحصري مَثَـــلًا على أن لا صلـــة للتوجّـــه القوميّ بالأسُـــس المادية التي تحتكم المجتمـــع العربيّ وتنظّـــم علاقـــات الأفـــراد فيه "فهذه الحركات اشترك فيها جماعـــات (هكـــذا) من الأغنيـــاء ومتوسّطـــي الحال ، والفقـــراء كما أنّ صفوف الذيـــن حاربـــوا تلك الحركات أيضا كانت تتألّـــف من الأغنيـــاء ومتوسّطـــي الحـــال والفقـــراء . . . " (168)، وفي حين يحـــذّر هذا الأخيـــر من أيّ تركيـــز على المدى الاجتماعـــي والطبقـــيّ في فهـــم الفكـــر القومـــي والسّعـــي إلى إنجـــاز مهامـــه ، يذهـــب القوميـــون الآخـــرون في خطابهـــم الإيديولوجـــي منذ استينـــات خاصّـــة إلى الإلحاح على أهمّيّة البعـــد الاجتماعـــي

---

167) أنظـــر الفصل السّابق من هذا البحث ، والفقرة (3 ـ 3 ـ 1 ـ 2) بشكل خـــاص .

168) ساطـــع الحصـــري ، حول القومية العربيـــة ص (159 ـ 160) نقـــلا عن السيـــد ياسيـــن، تحليـــل مضمـــون الفكـــر العربـــي، ص (129) .

والطبقيّ معتبرين ـ مثلا ـ السّبب الرئيسيّ في فشل الوحدة التي قامت بين مصر وسوريا (1958 ـ 1961) متمثّلا في إهمال القائمين عليها للمدى الاجتماعي وعدم إيلائهم له الأهمية التي يستحقّ، (169) فبدا تحقيق الوحدة العربية ـ حسب منظورهم هذا ـ مشروطا بإحداث تغيير اجتماعيّ في البلاد العربيّة في اتّجاه تحقيق العدل وإزالة الفوارق المجحفة بين العرب. ولئن تراوحت مواقف أصحاب الخطاب القوميّ الأخير بين تبنٍّ لمقولات الفكر الماركسيّ اللينيني تبنّيا تامّا (170) وبين منظّر لاشتراكيّة ذات سمات عربيّة، ولئن اختلف الموقع الذي تحتلّه المسألة الاجتماعيّة من سلّم الأولويات في برامج هذه الأحزاب القوميّة، فإنّ مسألة تحقيق الاشتراكيّة في المجتمع العربيّ المنشود أضحت مسألة جوهرية دائمة الحضور في الخطاب القومي وأصبح استعمال مفاهيم تحيل إلى المقولات الاقتصادية الماركسيّة في هذا الخطاب أمرا عاديّا، فلا غرابة من ثمّة أن يرتبط الخطاب التأصيلي عند بعض الداعين إلى تأصيل المسرح العربي بالمشروع الاجتماعي المعبّر عنه في خطاب بعض القوميين السياسي الذين لا يخفون فيه انحيازهم إلى الطبقات العربية المستغلّة، فتتجلّى الدعوة إلى التأصيل، من ثمة، وجها من وجوه تحقيق تطلّعات الخطاب القوميّ ومقاصده، ولعلّ أوضح صورة لهذا الأمر في خطاب التأصيل متجلّية في نزوع أصحابه إلى ربط تأصيل المسرح العربيّ بمهامّ التغيير الاجتماعيّ الواجب تحقيقه في المجتمعات العربية. فتتبنّى مهمّة توعية الجمهور العربي

---

169) محمّد حسين هيكل، ما الذي جرى في سوريا، القاهرة: 1962 نقلا عن السيد ياسين، تحليل مضمون الفكر العربي، ص (134) مثلا.

170) السيد ياسين للمرجع السابق ص (117) وما بعدها.. أنظر كذلك مقال "اشتراكية" الوارد في دائرة المعارف الاسلامية:

ISHTIRAKIYYA, (Le monde arabe), E.Î. I , 2, 1978, pp: 130-132.

بوافع الاستلاب والاستعلال وحثّه وتحريضه على التّغيير وظيفة أساسيّة من وظائف المسرح المنشود (171).

أما عن مسألة الموقع الذي تحتله الميزات المحليّة الخاصة من السّمات القوميّة العامة في حدّ الهويّة وصور الاختلاف التي رأينا بين أصحاب نصوص الخطاب التأصيلي فانّها لا تكاد تغيب عن الخطاب القومي ، إذ تجلّى الأمر في ما عبّر عنه السيد ياسين "بمسألة التجزئة والوحدة" التي بدت إحدى النواغل الرئيسية المتواترة في الخطاب القومي الذي حلّل . ولا تكاد تنحصر مظاهر هذه المسألة بالنسبة إلى هذا الأخير في واقع التعدّد السياسي فحسب وإنما تتجلّى في بناء العقليّة العربيّة ذاتها وخطورة "التفكير الانفصالي" المنتشر عند البعض (172). فلا ترتبط من ثمّة مجالات الاختلاف بتحديد مواصفات الانتماء القومي فحسب ، فيغني الوجود القومي أو يغنيه ، وإنما يتجلّى في ما ينتج عن ذلك من صور لتحقيق التطلّعات القوميّة لا تخلو من تعدّد .

إنّ لخطاب الفكر القوميّ وأبعاده الثقافيّة وجذوره التاريخيّة وأسبابه الموضوعيّة والذّاتية علاقة أكيدة بأسباب ظهور الخطاب التّأصيليّ للمسرح العربي المعاصر وبصور تطوّره عبر الزمن وقد تجلّت هذه العلاقة بشكل بيّن في ارتكاز الخطاب الثاني على المقولات الأساسيّة التي انبنى عليها الأوّل وفي تأثّره بما شقّ هذه المقولات من إشكالات،من ناحية،وفي ارتباط النّقلة النّوعيّة التي لاحظنا في خطاب تأصيل المسرح العربي المعاصر مقارنةً مع خطاب الرّوّاد واللاحقين ، بتجذّر الفكر القوّمي وخطابه وتأسّس أسسه الفكريّة وتعقّد ما عارنّه كذلك بالتوجّهات القوميّة الجنينيّة التي تجلّت في الخطاب الفكريّ والسياسيّ في عصر النّهضة العربيّة المعاصرة،من ناحية،

171) أنظر الفصل السّابق من هذا البحث ، وانظر الفقرة (5 — 3 — 2)من الفصل اللّاحق .
172) السيد ياسين ، تحليل مضمون... ص(195 — 196) .

ثانية غير أنّ هذه العلاقة المركّبة التي لاحظناها بين الخطابين، على قيمتها في فهم بعض مكوّنات الخطاب التأصيلي المعاصر، وعلى أهمّيتها في تفسير بعض مظاهر الاختلاف التي تجلّت في نصوصه، لا يمكن أن تكون وحدها الدّافع إلى ظهوره ولا المفتاح الأوحد الكاشف عن أسسه وذلك لأنّ هذا الخطاب التأصيليّ المعاصر موجّه إلى ممارسة فنّ من فنون التّعبير. والفنون، مهما كانت أهمّية الأسباب التي تصلها بالواقع السياسيّ والاجتماعي والاقتصاديّ وبالخطاب النّابع عنها، تخضع في صورة من صورها لمنطقها الذّاتيّ ولمنطق ممارستها. واختزال الإطار العام في الفكر القوميّ وخطابه السياسي والثقافيّ، إنّما هو طمس لعناصر مكوّنة لهذا الإطار العام وتجاهل لدواعٍ أخرى كانت وراء ظهور هذا الخطاب ومنطلقات لا تقلّ قيمةً عمّا سبق ذكره منها ولا تخلو من تأثير فيها وتأثّر بها. وتتمثّل أهمّ هذه العناصر في التحوّلات التي عرفها الغرب ذاته في مجال الثقافة عامةً والمسرح خاصّةً.

4 . 3 واقع المسرح الغربيّ وطبيعة خطابه :

إنّ من بين العناصر المكوّنة للمناخ العام، الذي نشأ ضمنه خطاب تأصيل المسرح العربيّ المعاصر وتفاعل معه، عنصرًا هامًّا لعب دورًا ذا بال في تحقيق النّقلة النوعيّة التي لاحظناها في مضمون هذا الخطاب، مقارنةً بخطاب الروّاد التأصيليّ وتابعيهم، ويتمثّل هذا العنصر في واقع الممارسة الغربيّة، والأوروبيّة منها بالخصوص، للفنّ المسرحيّ في هذا القرن، وفي طبيعة الخطاب النّقديّ والتنظيريّ الذي زامنها. وتأتّى هذه الأهمّيّة، في هذه المرّة، ليست سمة الصّلف التي ميّزت الخطاب الثقافيّ الغربيّ عامّة، وإنّما ـ على العكس ـ تعود أهمّيّة هذا الخطاب إلى ما بات سائدًا عند الكثير من المسرحيّين والنقّاد الغربيّين من نظرات للتراث المسرحيّ وللطرق السّائدة في ممارسة هذا الفنّ، تضع موضع السّؤال الأسس التي عليها انبنى والغايات التي من أجلها مورس وازدهر: فتجلّى المسرح الغربيّ، في خطابهم متعدّدًا ومتناقضًا، ولم يعد الكلام فيه عن "نموذج مطلق" أمرًا واردًا بل ظهر في خطاب

الكثير منهم إحتفاءً خاصّاً بفنون الفرجة المنتشرة عند غير الغربيّين من الشعوب والأمم ، فبدت فنون آسيا وإفريقيا ، عند بعضهم ، أعمق هذا المسرح الغربيّ وأطلقه .

غير أن أهمّية هذا الامر ، بالنّسبة إلى خطاب تأصيل المسرح العربي المعاصر ، لا تكمن في صور التمرّد التي بدت في خطاب الغربيّين على السائد من نتاجاتهم المسرحيّة ولا في صور التحوّل التي عرفها هذا المسرح في ذاتها فحسب ؛ وإنما تكمن أهمّية هذا الأمر الحقيقيّة في التحوّل الحاصل في نظرة المسرحيّين العرب المعاصرين إلى المسرح الغربي ونتاجاته ، مقارنةً بالصورة التي بدا فيها هذا المسرح من خلال خطاب روّاد الممارسة العربيّة لهذا الفنّ وتابعيهم . وهذا التحوّل ما كان ليكون لو لم تتوفر من الظروف والوسائل ما جعل إطلاع أصحاب الدعوات التأصيلية المعاصرين على واقع المسرح الغربيّ إطّلاعا أدقّ نوعا وأهمّ كمّا ، مقارنة باطّلاع الروّاد وتابعيهم على ذلك المسرح ، الامر الذي جعل النّفاذ إلى دواخله ، من ثمّة ، أهون على أغلبهم وأيسر ، والنّظرة إلى نتاجاته بعيدة في مجملها عن الأحكام المطلقة ، غير قانعة بمظاهرها البادية ، وأقرب إلى التعامل معها تعاملا قائما على التمييز بين دقائق خصائصها وألوانها . ولا يخفى على الباحث أنّ من مظاهر عدم الرّضى على صور هذا الفن والرّفض لطرق ممارسته المعبّر عنها في الخطاب الغربي والمسرحيّ العربيّ ما كان متزامنا مع بدايات الممارسة العربيّة لهذا الفن في شكله المتعارف ومنها ما سبقها ، فأعضاء فلاسفة الثورة الفرنسية وتابعيهم ، مثلا ، بالمسرح لم يخلُ من صور من الرّفض الجذريّ للسائد من نتاجاته في عصرهم وصلت عند بعضهم حدّ الدّعوة إلى التخلّي عن هذا الفن تخلّيا تامّا وتعويضه بفنون التعبير والغناء

الشعبيّة (173) وتجلّت عند بعضهم الآخر في الدّعوة إلى ممارسته بطرق جديدة تتناغم مع حاجيات الإنسان الجديد (174) أو تسعى إلى بناء ثقافة محلّية تنطلق من مراجع مُواطِني هذا البلد أو ذاك الذوقيّة والفكرية والتاريخية (175). بل إنّ من رجال الفكر الغربيين من لم

---

173) مثلما كان الشّأن في الرسالة التي وجهها روسو J.J. Rousseau (ت 1778) إلى "دالمبار" d'Alembert (ت: 1789) تعقيبا عن اقتراح هذا الأخير إنشاء مسرح في مدينة جونيف Genève أنظر :

J.J. Rousseau, Lettres à M[r] d'Alembert sur son article "Genêve" dans le 7[è] vol. de l'encyclopedie, et particulièrement sur le projet d'etablir un théâtre de comedie en cette ville, p: (123-234) in "Du contrat Social", Garnier, 1961.

أنظر كذلك :

J. Duvigand, la fête civique, in histoire des spectacles op. cit. p: (238-264).

أنظر كذلك :

A. Simon, l'idéologie de la fête, in les signes et les songes op. cit. p: (119-238).

174) أنظر مثلا : رومان رولان (ت : 1944) Romain Rolland ، وهو : (من مسرح الشعب : المستلزمات الثلاثة ، الوارد في كتاب نظرية المسرح الحديث ، إعداد إيريك بينتلي ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، 1975 ص (442 ـ 459).

175) يقول "ستندال" Sthendal (1783 ـ 1842) في الرسالة الخامسة من الجزء الثاني من كتابه الموسوم بـ "راسين وشكسبير" "Racine et Shakspeare" (1823 ـ 1825) ما يلي : أودّ أن أشاهد على المسرح الفرنسيّ ، موت "الدوق دوقيز" Le duc de Guise في "بلوا" (Blois) ، أو "جان دارك" [في نزاعها مع الانقليز أو اغتيال جسر مونتيرو L'assassinat du pont ...de Montereau : إن هذه اللوحات العظيمة المأخوذة من تاريخنا قادرة على أن تحرّكَ وترًا في قلوب الفرنسيين ... وأن تثير ... إنتباههم أكثر من مصائب أوديب اليوناني ..." نقلا عن كتاب ميشال ليور "الدراما" ، ص (40) أنظر :

Michel Lioure, Le Drame, collection U, lib. Armand Colin, 3 édit., Paris, 1968 P: (40).

ينقل "ميشال ليور" في كتابه المومأ إليه فقرة من كتاب "بعث المسرح" "Régénération du théâtre" الصادر سنة 1816 والمجهول المؤلف ، تقول : "... يجب أن تمثّل سنوات نصرنا الخمسة والعشرين، في نظرنا، ما كان يمثّله حصار طروادة في نظر الشعراء الإغريق ... فيصبح كليبير "Kléber" وموراً "Murat" ودوزي Desaix بالنسبة إلينا في مقام "آجكس" اليونان وإيشيلهم ..."

أنظر ص : (40) من كتاب "ليور" السّابق الذكر .

بقتصر على التشكيك في قيمة الصور السائدة للمسرح الغربي بل تجاوز ذلك الى التعبير عن الاعجاب بفنون الفرجة العربية المحلية ،

رغم إزدراء المثقفين العرب لها ، (176) "وأنتم" من عروض الكراكوز [اني شاهد] عطش المسرح الأصيل الذي يحرك بالخلق شعور المرء تحريكا . . . عندما يختلط [في ذهنه] بشكل مفجر . . . الحلم بالحياة . . . " (177) ومنهم من دعا المثقفين العرب صريحا إلى البعد عن تقليد النموذج الغربي لأنه لا يتفاعل مع خصائصهم زيادة على أنه غير مضمون النتائج ورأى أن لهم البحث في رصيدهم التراثي وفي خصوصياتهم الثقافية عما به يؤسسون مسرحهم الحق (178) . غير أن هذه المظاهر ما كانت لتجد صداها عند رواد الممارسة العربية لهذا الفن عوضا في نظرتهم له ، وأنى لهم ذلك وصلتهم بالغرب ومجرياته صلة إشكالية تتوزع في أغلبها بين الانبهار التام والرفض المطلق . ففيم تجلت صور الاطلاع الحميم على واقع المسرح العربي المعاصر وطبيعة خطابه عند أصحاب الخطاب التأسيسي

---

176) يمكن أن نذكر على سبيل المثال ، القصاص الفرنسي جورج دوهاميل G. Duhamel (1884 – 1966) الذي نشر سنة 1924 كتابا وسمه "بالأمير جعفر" أورد فيه خواطره حول زيارة قام بها إلى تونس وأنحائها ، خص الباب الخامس منه لـ... المغنين والقصاصين والقلاليين و[ألعاب] الكاراكوز لوصف بعض المظاهر الثقافية المحلية وصفا لا يخلو من إعجاب ، وأشار إلى تجاهل النخب الثقافية المحلية لقيمة تلك الثقافة واستنقاصهم لها .
أنظر :
Georges Duhamel, Le prince Jaffar, Mercure de France, Paris, 1924. pages: (100 - 111).

177) المرجع السابق الذكر .

178) وجه الكاتب خطابه ذلك إلى "صديقه مصطفى (دمّش ؟) " Dammach " الذي أنهى لتوه دراساته الثانوية العليا في باريس . و خاطب من خلاله طبعا كل المثقفين التونسيين ، ثقافة تقليدية أو عصرية ، ولئن بدت نظرته للثقافة المحلية مختلفة مع النظرة الاستعمارية المستهجنة ، فإن لهجته لا تخلو من "أبوية" ، ولكن هل كان من الممكن أن تكون على غير تلك الشاكلة ؟ . أنظر ص (110) من المرجع السابق الذكر .

للمسرح العربي المعاصرين ؟ وفيمَ تَمثّل أثرُ ذلك في توجيه خطابهم ذا الوجهات التي رأيناها ؟

لنبدأ قبل ذلك بالنظر في طبيعة الخطاب المسرحيّ عند الغربيين ورصد سماته الخاصة .

4 ـ 3 ـ 1 الخطاب المسرحي الغربي المعاصر :

إنّ الناظر في تاريخ الممارسة الأوروبيّة للمسرح لا بدّ ملاحظٌ ما حصل فيها من تحوّلات ، في العصر تلو العصر ، فلا تعيب عنه أشكال التمرّد على ما درج مُنظّرو هذا الفنّ ومؤرّخوه على تحديده من قواعد وقوانين تنتظم حسبها أسسُ هذا الفنّ ، في نظرهم ، وعلى ما تعوّدوا رسمه من مقاييس تقومُ بناءً عليها نتاجاته (179) وليس الجدل بين فعلِ التقنين وبين التمرّد على القوانين الناتجة عنه بغريبٍ عن فنون التعبير عامّةً ولكن يكاد يكون هذا الجدلُ أمرًا حيويًّا بالنسبة إلى الفنون التي تستمدُّ حياتها واتّصالها من تفاعل نتاجاتها العاجل مع طبيعة الجمهور الذي إليه تُوجّه في كل عصر ومصر . والمسرح فنّ التفاعل مع الجمهور بامتيازٍ إذْ هو فنّ يستمدُّ شرط وجوده الفعليّ من تحقيق اللقاء بين نتاجاته وجمهور الناس . وكم عرفت حياةُ الناس على مرّ الأزمان وإختلاف ظروف الحياة من تحوّلات ومفارقات؟

وممعِنُ النظر في حجم التحوّلات الحاصلة في ممارسة هذا الفنّ وفي نوعيّتها منذ بداية هذا القرن في بلاد الغرب يكاد يجزم أنّها تفوق إن لم نقل تعوقُ كلّ ما حصل منها ، عندهم ، منذ بدايات ممارستهم لهذا الفنّ ، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى حجم التحوّلات الاقتصاديّة والاجتماعيّة

---

179) عدد الكتب النظرية والتنظيرية التي ظهرت بين "فن الشعر" لأرسطو 344 ق. م و"الأرغنون الصغير" لبريشت (1948 ثمّ 1954) لا تكاد تحصى فمن مجرّد الشرح للأثر الأول والتأويل (فنّ الشعر لسكاليغير Scaliger (1561) ، ممارسة المسرح لـ : L'abbé d'aubignac (1657)..) إلى نقد عناصر من نظريّته (في الفنّ التراجيدي لشيلر Schiler (1792) ورسالة حول وحدة الزمان والمكان في التراجيديا لمانزوني Manzoni (1823)...) لدعوة إلى فن مختلف (الطبيعة في المسرح لزولا E. Zola (1881) وأثر الفن الحيّ لـ آبيا Appia (1921) ثمّ "المسرح وقرينه" لأرطو A.Artaud (1938)...)

والسياسيّة والثقافيّة التي عرفها المجتمع الاوروبيّ والانساني في هذا العصر ، وليس ما نشأ عن الحربين الكونيّتين اللّتين زعزعتا كيان العالم وبدّلتا موازينه بأهون مظاهر هذه التحوّلات .

وتحديد سمات هذه التحوّلات تحديدًا دقيقًا في إطار بحثنا هذا أمر غير وارد ، طبعًا ، إذ هو حَرِيٌّ ، من ناحية ، بأكثر من بحث مخصوص وهو أمر يخرج ، من ناحية ثانية ، عن إطار ما حدّدنا من مسائل وإشكاليات ؛ لذلك سنقتصر في هذا الباب على عيّنات من الخطاب النّقديّ الغربيّ تُبْرِز العناصر التي كانت ، في رأينا بصورة من الصور ، وراء التحوّل النّسبيّ في نظرة المسرحيين والنقّاد العرب للمسرح الغربيّ ووراء النّقلة النوعيّة الحاصلة في خطاب تأصيل المسرح العربيّ المعاصر .

ولعلّ أهمّ هذه العناصر هي تلك التي كانت وراء سقوط "صفاء المسرح الغربي" و"نموذجيّته المطلقة" عند الممارسين لهذا الفنّ من بين العرب المعاصرين . وتتمثّل هذه بالخصوص في تجلّي هذا الفن لهؤلاء المسرحيّين العرب ، متجدّدًا في نظر المسرحيين والنقّاد والمفكرين الغربيين أنفسهم بعيدًا عن التجانس وموضوعًا للنقد والانتقاد وعُرْضةً للرّفض وضروب التهجّم الذي لا تخلو لهجته أحيانًا من عُنْفٍ لفظيٍّ شديد . فبينما يذهب رولان بارط Roland Barthes (ت : 1982) ، مثلًا إلى اعتبار كلّ ما كُتب في فرنسا خلال القرن XVII من تراجيديات ، "تراجيديّاتٍ رائعةً" (180) لم ينجح أصحابها في الارتقاء إلى روح هذا الجنس من المسرح رغم ادّعائهم التّسّج على منوال شعراء الاغريق والتفوّق عليهم ، بينما يعتبر "إميل هنريو" Emile Henriot عن رفضه "مسرح القرن التاسع عشر [الفرنسي] مسرح

---

(180) R. BARTHES, Pouvoirs de la tragédie antique in "théâtre populaire", n° : 2 du 7 - 8 - 1953, pp: (12-22).

السنوات الخمس عشرة الأولى من هذا القرن جملةً وتفصيلاً" (181) ، لا يتوانى جان فيلار J. Vilar (1912 ـ 1971) ، الذي يكاد يتفق مؤرخو المسرح المعاصر على اعتباره أحدَ المسرحيين العشرة الذين حدّدوا وجهات المسرح في العالم في النصف الثاني من هذا القرن ، على الاشمئزاز من حالة السقوط التي آل إليها المسرح الفرنسيّ إلى عهده فلقد بدا له "خلوًا ، على صعيد الشكل من كل صورة للطرافة ... " (182) لا يكاد يعثر المرء في ما تراكم من نتاجاته على " أيّة رؤية جماليّة متماسكة ... " (183) وأمّا رجال المسرح الفرنسيّون فقد بدوا ـ في نظره ـ أشبه ما يكونون بمن يسير إلى حيث لا يدري ... " (184) ، فكان طبيعيًا أن يرغب الشعب عن نتاجات هذا المسرح ولذلك بات من الضروريّ في رأيه أن تُكتشف طرقٌ بها نعودُ للمسرح شعبيّتُه وتعود لجماهير الشعب الرغبةُ في تذوّق الفن الرفيع . والأمرُ مرتبط بفهم روائع هذا الفنّ وبالقدرة على عرضها عرضًا يقف على مداها الشعريّ العميق ويُعيد لها الحياة (185)

---

181) عبّر الناقد عن هذا الرأي سنة 1950 ، ضمّنه "جورج فرسيني" في كتابه الموسوم بـ:"المسرح الفرنسي من 1900" وعنه نقلناه أنظر ص(7) من الكتاب :

Georges Versini, Le théâtre français depuis 1900, P U F, Q.S.j. n : (461) p: (7).

182) J. Vilar, le théâtre service public, presentation et notes d'Armand Delcampe, Gallimad, Paris 1975, p. (28)
ويعود تاريخ هذا المقال إلى سنة 1942 .

183) المرجع السابق الصفحات ذاتها .

184) المرجع السابق الصفحات عينها .

185) J. Vilar, De la tradition théâtrale, Gallimard, idées, Paris, 1965.
أنظر كذلك ترجمة سعد الله ونوس لهذا الكتاب :
جان فيلار (ترجمة ونّوس) ، حول التقاليد المسرحية ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق 1976 ص(171) بالأخص .

أما برتولد بريشت " B. BRECHT" (1898 ـ 1956) الذي "ملأ الدنيا وشغل الناس" فإنه ذهب، عند تعرّضه إلى التّراث المسرحيّ الكلاسيكيّ منه والاليزابيثي (186) في "أرغنونه الصغير" (187) وفي غيره من كتاباته النظرية والتنظيريّة (188)، إلى إعتباره لا يعدو أن يكون شكلًا من أشكال التّسلية الخاصّة "بالبرابرة" استوّجبت مُنطلِقًا في حكمه هذا من طبيعة النّهاية التي يسير إليها الأبطال في مسرحيّات تلك العهود والتي لا تبدو مُرعبة مُفزعة ومُحزنة بالموت مُعادية للحياة (189) فحسب وإنّما تبدو مصائب البطل فيها بمثابة الأمر الذي لا يُناقش ولا يُنقد فضلًا عن أن يُرد (190) وأمّا نتاجات "المسرح البرجوازي" (191) فإنها تعمل في نظره، إذا ما عرضت حياة النّاس، على إخفاء التناقضات التي تشقّ المجتمع وتوهم بانسجام مكوّناته، فتبدو حالة النّاس والاشياء حسب هذه النتاجات خارجةً عن دائرة التّغيير والتطوّر بعيدةً عن التقويم والنّقد (192). ومثل هذا الأمر باعث على إستلاب جمهور المتفرّجين المتعاملين مع هذه النتاجات سواءً منها المنتمية إلى العصور القديمة أو الكلاسيكية والمتجرة على شاكلتها في العصر الحديث،

---

186) انظر برتولد بريشت في الفقرة رقم: (33) من كتابه "الأرغنون الصغير" (أنظر الهامش اللاحق) من مثال "أوديب" لسوفوكل وشخصيات شكسبير المسرحية

187) Bertolt BRECHT, Petit organon pour le théâtre (suivi de) additifs au Petit organon, L'ARCHE, 3 édition, 1978.
ولقد كتب "الأرغنون الصغير من أجل المسرح" سنة 1948 وكتب ملحقه سنة 1954

188) يجب أن نذكر بالخصوص الكتاب الجامع لأغلب مقالاته وبياناته التامّ منها وغير التام "كتابات حول المسرح" المنشور بعد موته.
B.BRECHT, Ecrits sur le théâtre (2 tomes), L'ARCHE, Paris 1967, 1972.

189) أنظر: (46) B.BRECHT, Petit organon op cit. p (46)

190) المرجع السابق، المعطيات نفسها.

191) المرجع السابق ص: (111).

192) المعطيات السابقة ذاتها.

فنيات العرض وطقوس تقديمه تجعل منهم أشبه ما يكونون بمن لا يبصر وإن كانت عيناه مفتوحتين ، وبمن لا ينصت وإن لم يكن بأذنيه صمم ، منحفزة عضلات أجسامهم ومغلولة أفهامهم وأفعالهم (193) . وحالة كهذه تدعو ، في رأيه ، إلى ضرورة إنشاء فن معاصر يختلف ، طبعا ، عن فن "البرابرة" اختلافا (194).
وإن كان على رجل المسرح أن يتعامل مع "روائع" المسرح الكلاسيكي ذاك ، فليكن تعامله معها باعتبارها موادّاً خامّاً (195) تستلهم استلهاما وتعالج معالجة تقطع قطعا جذريا مع تبنيها الأصليّة ومع الأسس الفكريّة التي عليها انبنت وذلك حتى تستجيب إلى حاجات " أبناء العهد الجديد ، عهد العلوم" (196) وأذواقهم . فتصوّر المجتمعات ، في ما ينشأ عنها من مسرحيات ، على نحو ما بدت عليه في المسرح التقليدي بعيدة عن السكون لا تخلو من مظاهر النزاع والتناقض إذ يتوسّل الكاتب في تحليلها بمنهج الجدليّة المادّية (197) . أمّا أوجين يونسكو Eugène Ionesco (1912 - .) فيعلّل رفضه لا للمسرح الكلاسيكي فحسب بل وحتى المسرح القائم بديلا في عصره عنه ، إذ لا فرق ، في رأيه ، بين المسرح الشعبيّ " ذي الوجهة التعليمية أو الملحميّة و"مسرح البولفار" (198) أو ما سمّي بالمسرح البرجوازي ، لأنّهما ، في نظره ، "لا شعبيان ولا علاقة

---

193) الأرغنون الصغير (بالفرنسية) سبق التعريف به ص: (38) ، فقرة رقم : (26) .

194) المرجع السابق ص(47) .

195) أنظر : B. BRECHT, sur le declin du vieux théâtre (1924-1928), in Ecrits sur le théâtre p: (75 - 121).
أنظر بالأخص : Comment jouer aujourd'hui les classiques, in Ecrits sur le théâtre p. (106 - 113)

196) المرجع قبل السابق ص : (25) .

197) المرجع السابق ص : (61) .

198) تعريبا لـ: Théâtre de boulevard .

تربطهما بأعماق النفس البشريّة" (199) إذ "المسرح النّابع فعلًا عن روح الشعب ، على حدّ تعبيره ، إنما هو مسرح بدائيّ ، غنيّ [في حين] ليس المسرح التعليميّ المدّعي الشعبيّة إلا مسرحًا سطحيًّا (200) أبجديًّا ..." (201) ويتهجّم "يونسكو" بشكل خاص على "بريشت" وأتباعه تهجّما لا يخلو من عنف (202) معتبرا مسرحهم البديل مسرحا محدود الآفاق من حيث إقتصاره على المدى الاجتماعي وتجاهله البعد الماورائي للفعل المسرحيّ (203)، ولذلك يعلن إيمانه بـ"مسرح مضادّ" (204) ، مسرح أسطوريّ ، مسرح صاف لا أبعاد إجتماعيّة فيه ولا نفسيّة ؛ فذلك وحده ، في نظره ، هو المسرح الحقيقيّ ذو السّمة الكونيّة (205) . أمّا أنتونان أرتو Antonin Artaud (1896–1948) الذي ما آنفكّت المدارس المسرحيّة الحديثة تُعْلِنُ أُبُوّتَه لما أنجز أصحابها في مجال الممارسة الإبداعية والتنظيريّة لهذا الفنّ ، فإنه لا يكاد يغفل ، في مختلف ما كتب من مقالات وما أصدر من بيانات ، عن تقويم الممارسة الغربية للمسرح إلى عهده تقويمًا بدا فيه شديدًا في نظرته إلى حالة المسرح الغربيّ في عصره متمرّدًا على الأشكال السائدة فيه ، فانتقد المقاييس المعتمدة في الحكم على النتاجات المسرحيّة ورفض الغايات التي رسمها المبدعون والنّقّاد من وراء ممارسات ذلك الفنّ فسخر من نظرة الكلاسيكيين لمفهومي "الجليل والجلال" (le Sublime) اللّذين كانا

---

199) Eugène IONESCO, Notes et contre-Notes, Idees. NRf, Paris, 1966 p: (299).
كتب المقال سنة : (1953) .

200) ترجمنا بها تعبير " Primaire " الذي آستعمله الكاتب بآعتباره متقابلا مع تعبير (Primitif) .

201) المرجع السابق ص : (300) .

202) النصوص كثيرة يمكن أن نذكر منها على سبيل المثال : Notes sur le théâ--tre, in Notes et contre notes, op cit p: (295-321) .
أنظر بالأخصّ الصفحات (307) و (311) و (314) .

203) المرجع قبل السابق .

204) ترجمنا به ما عبّر عنه ب "Anti- Théâtre" .

205) المرجع السابق الذكر ص (300) .

عند هم المقصدَ والمرادَ (206) وهزئ بالمسرح البسيكولوجي والواقعيّ (207) وحمّل مسرحيّي المسرح الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة ومن سار على منوالهم ويسير، مسؤوليّة رغبة الجمهور عن المسرح وانتقد "سوفوكل" (208) وتراجيدياته وشكسبير ودراماته ومن سلك مسلكهما، مناديا إلى القطع مع "روائع الماضي (209) [لأنها] تصلح للماضي ... ولا تصلح لنا" (210) ومعتبرا أنه "إذا كانت الجماهير الحاليّة لا تفهم "أوديب ملكا" [مثلا]. فإنّ الذنبَ ذنب تلك المسرحيّة لا ذنب الجماهير ..." (211) ولقد إتّسمت لهجته في أغلب ما أصدر من أحكام حول المسرح الغَرْبيّ ونتاجاته وما عبّر عنه من آراء، بعُنف لَفظيّ شديد وصلت حدّ الامتعاض، لا من المسرح الغَربيّ المعاصر فحسب بل ومن الرُّؤى الغربيّة لهذا الفنّ وللعالم، فكتب مثلا:
"أكاد أشمئزّ من المسرح المعاصر كلّه. فهو مسرح إنسانيّ لا شاعيّ ... يخيّل إلّي أن رائحة التّدمور والصّديد

206) أنظر مثلا "فلننته من الروائع، في المسرح وقرينه، لأنتونان أرتو، ترجمة د. سامية أسعد ص (65) (66) قارن ذلك ب:
En finir avec les chefs d'œuvre, in le théâtre et son double op cit p: 114, 116 ...
آثرنا "جلال" و"جليل" على "السمو" التي ترجمت بها د. سامية أسعد مفهوم "Le Sublime" الوارد في النّص الأصل. يعيد يوسف الصّديق هذا المفهوم إلى نظرية "كانط" (1724 ـ 1804) في المعرفة، "وهو في نظر هذا الاخير، ما يتجاوز الجميل الذي هو حكم متّصل بمسائل الذوق وليس هو منطقي بل جمالي [...] ليس من شأن الفكر بل من شأن الحساسيّة ... وهو ما لا يمكن أن يتصوّر دون أن يكشف عن ملكة في الذّات تتجاوز كل مقاييس الحواس" ص: (206 ـ 207)، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة السابق ذكره.
207) المقال السابق الذكر، ص: (67)، (68)، (73).
208) المقال السابق ص: (65) (66).
209) المقال السابق ص (67) (68).
210) المقال السابق ص: (65).
211) الهامش السابق، المعطيات نفسها.

تفوح منه . . . " (212) وقال ساخرًا من الممارسة الغربيّة لهذا الفنّ والأسس التي عليها ارتكزت : "إنّ المسرح الذي يُخضع الاخراج [والإخراج الركحي] ، أي كلّ ما هو مسرحيّ فيه ، للنّص ، مسرح يكتبه إنسان أبله ، مجنون [نحويّ] ، (213) شاذ ، بقّال وضعيّ ، لا يحبّ الشعر ، أي إنسان غربيّ . . . " (214) . ولم يشذّ رجل المسرح الانقليزي "بيتر بروك" Peter Brook (1925 — //) عن هذا التوجّه النقدي عند تقويم المسرح الغربيّ إذ اعتبر النتاجات المسرحيّة السائدة ؛ منتمية إلى ما أُطلق عليه اسمّ "المسرح المميت مثلًا" (215) ولم يتردّد في كتابه "الحيّز الفارغ" (216)

(212 Antonin Artaud, le théâtre et son double, idées/Gallimard, Paris, 1964, p: (60-61).

أنظر كذلك الترجمة التي أنجزتْها سامية أسعد :

أنتونان آرتو ، المسرح وقرينه (ترجمة : أسعد سامية) ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1973 ، ص (34) .

213) وضعنا بين معقّفين ما ورد في النّص الأصل دون أن تعرّبه المترجمة، قارن بين ص (59) من النسخة الفرنسية (الهامش بعد الموالي) من المرجع السابق الذكر وبين (33 — 34) من النص المعرّب (السابق الذكر) .

214) المرجع السابق الذكر ، المعطيات نفسها .

التسطير من طرفنا .

215) التسمية الانقليزية هي "deadly théâtre" ولقد إختار مترجم الكتاب (الهامش اللّاحق) إلى الفرنسية تعبير "théâtre Bourgeois" ، أشار (25) من النّسخة الفرنسية إلى أنّه يمكن أن يُترجم بالمسرح المُميِّل أو الجامد .

216) العنوان الأصلي للكتاب هو "The Empty Space" كتبه بروك P. Brook سنة 1968 وظهر في ترجمة فرنسية لِكلّ من كريستين إستيان Christine Estien وفرانك فيول Frank Fayolle تحت عنوان " L'Espace Vide " سنة 1977 عن دار سوي الفرنسية : Peter Brook, l'espace vide Ecrits sur le théâtre Seuil, Paris, 1977.

وترجمه إلى العربيّة فاروق عبد القادر ، تحت عنوان "المساحة الفارغة" وملفوظ "الحيّز" أقرب في رأينا إلى التّعبير الأصل من عبارة ساحة ، (أنظر لسان العرب ج : 5 ص (342)) نشرته "الحياة المسرحيّة" السوريّة سنة 80/1981 في عددين متتاليين أنظر : "الحياة المسرحية" ، عدد (14) ، خريف 1980 ، ص : (59 — 85) والعدد 15/16 ، شتاء/ ربيع 1981 ، ص (129 — 161) .

في اعتبار معظم ما يُقدّم اليوم بأسم المسرح ـ وذلك في كل أنحاء العالم ـ ليس سوى تزييف لكلمة كانت يوما حافلة بالمعنى ... " (217) ويذهب إلى أن واجب النقاد والعديد من المنظرين إنما هو في بعضهم المستمر إلى فضح مظاهر الزيف التي غلبت على هذا الفن فثليس حسبنا، على حد تعبيره، أن فترة الكشف الضروري للزيف قد إنتهت، بل إن الأمر على العكس، ففي أنحاء العالم ومن أجل إنقاذ المسرح يجب إزاحة كل ما هو مسرح الآن. وهذه العملية لم تكد تبدأ، وقد لا تنتهي أبداً ... " (218).

تبيّن من العتبات التي عرضنا أن المنطلقات الفكرية المعتمدة من طرف أصحاب هذه النصوص لإدانة الممارسة السائدة للمسرح العربي، مختلفة ومتناقضة. ولعل في صور هذا الاختلاف والتناقض ما يعبّر بوضوح عن عمق التحولات التي كان يعيشها المجتمع الغربي والتي لا تخفى صلتها بأبعاد المجتمع الصناعي. ويشير إلى أهمية الهزّات التي ما انفكت تزعزع "البنى التقليدية لهذا المجتمع الأوربي" (219) وسلّم قيمه وتضع موضع السؤال نظرات إلى العالم لم تعد قادرة على فك خيوط حاضر هذا المجتمع المتعدد الوجوه والمتغيّر، فطبيعي من ثمة أن يكون هذا المسرح موصوفا في ذاته للنفي والرفض، أفليس في جوهره تعبيرًا عن تلك النظرات إلى العالم غير المتزامنة مع هذا الحاضر (220). ولذلك فمهما كانت الدواعي إلى مثل هذه الأحكام المدينة لواقع الممارسة

---

217) أنظر الحياة المسرحية، خريف 1980، ص (75).

218) أنظر الحياة المسرحية، شتاء/ربيع/1981، ص (142).

219)- Monique BORIE, Mythe et Théâtre aujourd'hui une quête impossible?... Publications de La Sarbonne,) Lib. A.G. NIZET, 1981 p:(7-9).

220) المرجع السابق، ص: (11) وص: (199) بالأخص.

العربيّة للمسرح ، مختلفة المنطلقات ومضاربة المقولات ، ومهما كانت طبيعة الأسباب الكامنة وراء تلك الأحكام ، فإنّ الذي يجمع بين هذه الأخيرة يتجاوز عدم الرضى بما تراكم من النّتاجات المسرحيّة في بلاد الغرب عبر الأزمان ويتعدّى رفض ما ساد من صور لممارسة هذا الفنّ عندهم إلى طرح الأسئلة الجوهرية المتعلّقة بماهيّة هذا الفنّ وأسّسه في ذاته وبحقيقة الوظيفة التي أدّاها والتي يمكن أن يؤدّيها (220) وبصور الصّلات التي تربط بين الفواعل الفاعلة فيه ، وبطبيعة العلاقات القائمة والممكنة بينه وبين من توجّه إليهم نتاجاته ، ومثل هذا الأمر مؤدّ إلى زعزعة ما كان يبدو ثابتا في هذا الفنّ وداع إلى وضع ما كان مسلّما به موضع السّؤال سواء تعلّق ذلك بأسس هذا الفنّ أو غاياته . وهذا هو المظهر الأساسيّ الأول الذي كان ، بشكل من الأشكال ، وراء صور التحوّل التي لاحظنا في خطاب أصحاب الدّعوات إلى التّأصيل من بين العرب المعاصرين .

أمّا المظهر الثاني الذي تجلّى في خطاب المسرحيّين العربيّين وكان له أثره كذلك في توجيه خطاب التّأصيل العربيّ المعاصر فمرتبط بالسّابق ، إذ أصبح أمر تجاوز حالة المسرح العربيّ هذه مشروطا ،في نظر المفكّرين والمسرحيّين العربيّين باكساب الممارسة المسرحيّة عندهم معناها وذلك عبر إعادة اكتشاف حقيقة هذا الفنّ وإزالة ما علق به من شوائب أبعدته عن حقيقته وحقيقة النّاس . وكان ذلك من خلال طريقتين أساسيّتين تتمثّل أولاهما في السّعي إلى ربط نتاجات هذا الفنّ وسُبُل ممارسته بواقع النّاس المعيش بحثا عن الطّرق التي بها تصبح أداة فاعلة للنّضال السياسيّ (221) وأداة جماعيّ تخدم الطبقات الشعبيّة وتهيّئها لبناء مجتمع أعدل ، فانفتحت أبواب جديدة للتجربة والفعل علّلت رفض السائد من نتاجاته وطرق ممارسته وأكّدت سمات التعدّد والتقابل في صور هذا الفنّ ، وبرزت للمسرح في هذا الخطاب وظائف أُخرى

---

(220) المرجع السّابق ص (9 – 11) .

(221) ويتجلّى هذا التوجّه واضحا في ما كتبه بالأخصّ كلّ من برتولد بريشت B. Brecht (الأرغنون الصغير ، كتابات في المسرح ... وقد تمّ التعريف بهما في الهامشين (187) و (188) من هذا الفصل) وايرفين بيسكاتور E. Piscator (المسرح السّياسي الذي صدر في اللّغة الفرنسية سنة 1962) .

E. Piscator, Le théâtre politique, Arche, Paris, 1962.

ما تكون بفعل التغيير الاجتماعيّ والسياسيّ ، من ناحية ، وتجلّت للمبدع المسرحيّ فيه ، من ناحية ثانية ، مواعفات تجعل منه ، إذا ما رام تحقيق إبداع فعليّ ، لا الشاهد على بيئته وعصره في ما يبدع فحسب ، وإنّما المفاعل معهما والساعي إلى الفعل فيهما . ومثل هذه الوظائف والمواعفات داعية من استوجبهم المسرحيين والنقاد العرب إلى الميل عن تقليد النماذج المطلقة ودافعة إلى البحث عمّا يربط المبدع بمحيطه ويرسّخه في زمانه ترسيخا .

وأمّا الطريق الثانية إلى تجاوز حالة التردّي التي يعيشها الفنّ المسرحي العربيّ والمعبّر عنها في الخطاب المسرحي العربي المعاصر فتجلّت في السّعي في ذات الآن إلى إعادة اكتشاف الدّواعي الدينية إلى هذا الفنّ وتحقيق "هويّة" الإنسان المفقودة (222) تطلّعا إلى تحقيق حالات من التّواصل والتفاعل بين الانسان وذاته وبيئته وبين الآخرين لم تجد أشكال الممارسة السائدة لهذا الفنّ في بلاد الغرب بقادرة على تحقيقها . ولقد تجلّت العودة إلى الأصول الأولى (223) للممارسة البشريّة لهذا الفنّ عند أغلبهم المسلك الأخصّ إلى ذلك ، فتكلّم بعضهم عن "المسرح المقدّس (223') والبعض الآخر عن "المسرح الأسطوري" (224) و"المسرح الصّافي" (225) في حين تطلّع الآخرون إلى جعل "غير المرئيّ مرئيّا في المسرح" (226) وعمل البعض الآخر على تحقيق مسرح يوحّد

---

(222) Monique Borie Mythe et théâtre...op.cit p: (11).

(223) المرجع السّابق ، ص (10) .

(223') إستعمل هذا التعبير ، مثلاً ، بيتربروك ، أنظر ص (65) من النسخة الفرنسية من "الحيّز الفارغ" (سبق التعريف به) وص (76) من الحياة المسرحية خريف 1980 بالنّسبة إلى نسخة العربية .

(224) إستعمل هذا التعبير " أوجين يونسكو" في كتابه "ملاحظات وملاحظات مضادّة" في نسخته الفرنسية (سبق التعريف به) ص (300) بالخصوص .

(225) المرجع السّابق .

(226) إستعمل هذا التعبير كثيرٌ من المنظّرين للمسرح والممارسين له نذكر من بينهم "يونسكو" في كتابه السّابق الذكر ص (206) وبيتربروك في كتابه المذكور ص (65) بالنّسبة إلى النسخة الفرنسية وص : (76) "الحياة المسرحية" عدد (14) خريف 1980 بالنّسبة إلى الترجمة العربية .

فيه جمهور المتفرّجين مع الممثلين توحّدًا طقسيًا (227) وحلم غيرهم بالمسرح الشامل ، وبدا الطّريق إلى إستعادة ما ضاع من فنون المسرح الغربي إنّما هو العودة إلى المنابع الاصيلة إلى هذا الفن في صورتها التي لم "تدنّسها" حضارة الغرب فتجلّت طقوس المسرح اليوناني في عهوده الاولى (228) وضروب الاحتفالات الشعبيّة وفنون الفرجة التي عرفتها شعوب آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينيّة هي قبلة أصحاب الخطاب المسرحيّ الغربيّ يُبْحث في طبيعة عناصرها وسرّ مكوّناتها ويسْعى إلى تمثّلها تمثُّلاً وإستلهامها إستلهامًا يحقّق لهم ما به يحلمون .

يقول " أنتونان أرتو" مُبْرِزًا بعض مظاهر فنون الفرجة المعروفة في "جزر بالي" (229) ومُقارنا إيّاها بالسّمات الغالبة على المسرح الغربيّ السائد : " . . . إن أحد أسباب الفاعلية الجسمانيّة على الفكر وقوة التأثير المباشرة المصوّرة في بعض ما ينتجه المسرح الشرقيّ – في مسرح بالي مثلا – يرجع إلى أنّ ذلك المسرح يستند إلى تقاليد ترجع إلى آلاف السنين . فلقد احتفظ بأسرار آستخدام الحركات واللهجات والموسيقى بالنسبة للحواس (هكذا) وعلى كلّ المستويات الممكنة ، إحتفظ بها سليمة لم تمسّ ، ولا يدينه هذا بل يُدِيننا نحن ، ويدين معنا الوضع الذي نعيش فيه ، وهو وضع ينحتّم هدْمه هدمًا مثيرا عنيفا على شتّى المستويات ، وبجميع الدّرجات التي يعوق بها ممارسة الفكر حرّة . . . (230)

---

227) اعتمده بالخصوص "فيرمين جيميي" أنظر كتابه "المسرح" (الهامش 251) من هذا الفصل
228) يمكن أن نذكر على سبيل المثال تجربة المخرج اليوناني كاكويانيس في البحث عن طرق العرض الاصيلة للتراجيديات اليونانية ، أنظر :
J. duvignaud, J. Lagoutte, le théâtre contemporain (culture et contre culture), larousse Université, Paris 1974. p: (131).
229) لقد شاهد آ. أرتو مسرح "جزر بالي" (أندونيسيا) سنة 1931 بمناسبة "معرض المستعمرات" التي جرت في باريس وكان لمشاهدته تلك أثر كبير في دعم توجّهه إلى معارضة المسرح النفسي والغربي عامة . أنظر الملاحظات التي أثبتها مُحقّق كتابه ونّاشره "المسرح وقرينه" في لغته الاصل (232 – 233) وانظر ما يناسب ذلك في التّرجمة العربية لهذا الكتاب التي أعدّتها سامية أسعد ص : (138 – 139)
230) المسرح وقرينه (سبق التعريف به) ص : (39) .

وينطلق من وراء ما يقترح في كتابه هذا من صور بديلة لممارسة هذا الفنّ عند الغربيين إلى أن نتحقّق للنتاجات المسرحيّة الوليدة صورٌ من التأثير في الجمهور والممثّلين أقرب ما تكون إلى الأثر الذي تترك "الشطحات" في الدراويش ومريدي الطرق الصوفيّة الشعبية التي عرفتها الحضارة الاسلامية فيقول : "أقترح مسرحًا يتخلّى عن الدراسة النفسيّة ويروي ما يخرق العادة . . . ويبدو كقوّة إستثنائيّة، مسرحا يُحدث [الشطح](231) كرقص الدّراويش أو [العيساويّة] (232) ويخاطب الجسم بوسائل محدّدة . . ." (233) فبلغت الانتباه بذلك لا إلى ما في هذه الممارسات الشعائرية الشعبية العربية الإسلامية من طاقات مسرحية كامنة فحسب بل يؤكّد على إحتوائها حالات من "التمسرح" هي قادرة على أن تعيد للمسرح الغربي ما افتقده فهي جوهر هذا الفن والباعث على إبداع مسرح أصيل

(231) ترجمت د . سامية أسعد بعبارة (التشنّج) كلمة " Transe "وهي ترجمة تقريبيّة إذ لا تعبّر عن طبيعة هذا "التشنّج" في حين تعمّق اللفظة صورًا من آنتجاوز ولقد إرتأينا عبارة شطح الصوفية باعتبارها الأقرب إلى المعنى المقصود .

(232) ترجمت د . سامية أسعد عبارة "Aïssaouas" الواردة في النص الأصل (أنظر الهامش اللّاحق) ب" آيساواس" وَبَيّنٌ أنّ الأمر لا يستقيم وأن المترجمة لم تقف على المعنى المقصود من العبارة الواردة في النصّ الأصل ، فاقتصرت في تعريبها على كتابتها بالأحرف العربية مع نطق تغريبيّ (لاحظ خاصة إثباتها علامة الجمع التي لا تُنطق في اللّغة الفرنسية في "الترجمة" المقترحة . . .) في حين أن العبارة الفرنسية ليست إلّا نطقا فرنسيًّا لكلمة عربيّة هي "عيساويّة" الدّالّة على إحدى الطّرق الصوفية المزدهرة في المغرب العربي نسبةً إلى أحد شيوخ "الشاذلية" محمّد بن عيسى (ت : 1914 أو 1940) المدفون في مكناس بالمغرب الأقصى ، ولقد عمد "أ. أرتو" إلى إعتماد النقل الفرنسي لاسم هذه الطريقة وروّادها حسب ما ورد في كتب الاتنوغرافيّين الفرنسيّين الذين كَلِفوا بدراسة مثل هذه الظواهر في نهاية القرن السابق والنصف الأوّل من هذا القرن ولا زالوا . . . أنظر مثلا :
Edmond Doutté, des Aïssaoua à Tlemcen, imp. Martin frères, 1900 p: (19)

وخاصّة ص (19) وما بعدها ،

- Henry Bordeaux, Le miracle du Maroc (la terre africaine) Librairie Plon, Paris, 1934 p: (31)

وخاصة الفصل الرابع منه والموسوم ب:

Meknès, ou l'homme aux cinq cents femmes pp: (24-35)

- Sossie Andezian, La hadra des ISAWA: cérémonie religieuse ou spectacle? in Annuaire de l'Afrique du Nord ed. du C.N.R.S, Paris, 1984. p: (373-381).

(233) أنظر د . سامية أسعد ، المسرح وقرينه (سبق التعريف به) ص :(43) ، قارن ذلك بالنّصّ الأصل ص : (126) .

ويوحي "بيتربروك" بأهمّية فنون الشرق عندما يستثنيها من بين الفنون التي فقدت جوهرها فيقول : "... وحتّى إذا كانت للمسرح – في أصوله – طقوس استطاعت تجسيد ما هو غير مرئيّ ، فيجب أن لا ننسى أنّ هذه الطقوس – فيما عدا بعض أشكال المسرح الشرقيّ – إمّا تلاشت أو بقيت في حالة رثّة ومهلهلة..." (234)

ولم يقتصر المسرحيون والنقّاد الغربيون على إبراز قيمة هذه الظواهر الثقافية والبحث في مكوّناتها وإنما كثيرًا ما شدّوا الرّحال إليها في محيطها ليعاينوا مظاهرها معايشةً فكذا كان الامر بالنسبة إلى "أرتو" مثلا ، عندما سافر إلى المكسيك سنة (1930) فعايش قبيلة "طراهومارا" أكثر من ثلاثة أشهر سعيًا ، وراء الكشف عن "ثقافتهم الشعبيّة "المنقرضة وأمّلاً في "الخروج عن عالم زائف .. والاغتسال من أدرانه ..." (235) ، وكذلك كان الامر بالنسبة إلى "بيتربروك" عندما سافر مع أفراد فرقته إلى إفريقيا وآسيا (236) ، وكذلك فعل كلور بلورون Claude Plauson أقرب مُعَاوِني "جان فيلار" في إدارة المسرح الوطني الشعبي (237) وأحد المؤسّسين لمهرجان "مسرح الامم" (238) عندما سافر

234) بروك ، "المساحة الفارغة" الحياة المسرحية خريف 1986 ص (75)

235) أنظر :
P. THEVENIN, A.ARTAUD in Eneyclopédie Universalis
p: (510).

236) أنظر :
Fernande Taviani, Postface in E. BARBA,
L'Archipel du théâtre, carcasonne, 1982 p: (192).
وأنظر كذلك فاروق عبد القادر ، تقديم "المساحة الفارغة" ، ومؤلفها ، الحياة المسرحية ، خريف 1980 ص (59) ،

237) أنظر : Claude Plauson, Vaudou rituels et possessions, P.Horay Editeur, Paris 1975 (80 pages) (preface de Amadou Mahtar M'Bow, [ex]D.G. de l'U.N.E.S.C.O.

238) أنظر الكتاب الصادر بمناسبة الذكرى (35) لنشأة المركز الدولي للمسرح ، ص (20)
Institut international du théâtre, 35 anniversaire (1948-1983)
p: (20).

إلى "هايتي" فعاين من الداخل طقوس الفودو " Vaudou " وأبرز بفضل روجيه راهبة العود وآلهاتها (239) رمزيات تلك الطقوس وقد لا أنها ووقف على طاقاتها الدرامية المطهرة (240). ويمكن تنزيل رحلة أوجينيو بربا "Eugenio Barba" إلى أمريكا اللاتينية مع "الأودين تياتر" Odin Teatret (241) وإقامته لاحتفالات في رحاب بعض القبائل البدائية "مقايضة" (242) مع ما قدمه أفراد تلك القبائل من احتفالات وطقوس (243)، ضمن هاجس البحث في فنون التعبير غير الأوروبية عما يمكن به أن تعاد الحياة إلى المسرح الغربي المأزوم. ولم يكن "مسرح الأمم" في دورات السنوات المتعاقبة في باريس (244) إلا صورة أخرى للهاجس الذي احتكم المسرحيين الغربيين والمهتمين في الحاجة إلى الاطلاع على فنون الفرجة الممارسة في غير بلدان أوروبا بشكل خاص.

---

239) وهي ماتيلدا بوفوار Mathilda Beauvoir أنظر كتاب دوفينيو "ولاقوب المسرح المعاصر" (بالفرنسية) السابق ذكره في (129).

240) أنظر كتاب المذكور في الهامش رقم (237) وأنظر كذلك:
Claude Plauson, "Vaudou, un initié parle..." le vaudou considiré de l'interieur par un français ayant été initié au grade de honsi hanso, Dullis, 1974.

241) كون أوجينيو باربا (U. Barba) المسرحي الإيطالي المهاجر عدة الفرق سنة 1964 "بأوسلو" (Oslo)، بالدانمارك، أنظر كتابه الموسوم بـ "أرخبيل المسرح" وخاصة التذييل الذي كتبه "فرناندو تافياني" Fernando Taviani لهذا المؤلف، اعتمدت ترجمته الفرنسية:
Eugenio Barba, L'archipel du théâtre, traduit de l'italien et du danois par: Yves liébert, Contrastes Boufonneries "hors seine" carcasonne, 1982.

242) أنظر الكتاب السابق الذكر ص (192) و(194) بالأخص.

243) المرجع السابق، المعطيات نفسها.

244) أقيم مهرجان "مسرح الأمم" في باريس سنويا وبشكل متصل من سنة 1957 إلى 1972 ليصبح متنقلا بعدها بين العواصم الأوروبية وبشكل غير ثابت التواتر.

وأثر هذا الأمر في الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي المعاصر وتوجيه خطابه يتجلّى، أوّلاً، في بروز مسألة التمييز بين "التمسرح" (245) والساحات المنسوبة إلى جنس المسرح الشائع بين النّاس، ويتضح فحوى هذا الأثر في أن هذا التمييز يقوم على إعتبار "التمسرح" (246) دالاً على جوهر هذا الفنّ وغاياته القصوى، وهو من حيث هو كذلك، منفتح إلى غير الدراما الأوروبية بأنواعها ومنفتح إلى مختلف أشكال الفضاءات والتعابير التي تحقق جوهر هذا "التمسرح" وغاياته. فيؤدّي هذا التمييز، بناء على هذا، إلى إبعاد المسرح الأوروبي السائد عن مرتبة النموذج المطلق بل يصبح معه الممارسة الغربيّة لهذا الفنّ، حسب تعبير دوفينيو "Duvignaud"، مجرّد ممارسة ممكنة لا غير (247) وهذا من شأنه أن يؤدّي إلى فتح الأبواب أمام البحث عن صور الممارسة هذا الفنّ الأخرى. وعن يمكن أن لا يجد مثل هذا أداة صاغية عند المسرحيين العرب الذين أمكنهم الإطلاع إطلاعاً بيّنا على مثل هذه التوجّهات؟

وأما المظهر الثاني للأثر الذي تركته توجّهات المسرحيين الغربيين

---

245) مصطلح إعتمده يوسف إدريس في مقالاته الآنفة الذكر، اعتمدناه ترجمةً لمفهوم "Théâtralité" باعتباره يعبّر عن الخصائص المسرحية والنتاجات المسرحية المعهودة، ومن رجال المسرح من يذهب إلى إعتبار هذا المفهوم يدلّ على جوهر المسرح بعيداً عن مظاهره المعهودة (من نص مبني على حوار وأحداث وغيرها ...) أنظر مقال هنري غوييه (H. Gouhier) المنشور في دائرة المعارف أونيفارساليس و"قاموس المسرح" لباتريس بافيس:

- H. Gouhier la théâtralité in Ency. Universalis p: (1063-5)
- P.Pavis, Dictionnaire du théâtre, Editions sociales Paris, 1980;p: (409/410).

246) Le théâtre arabe, ouvrage publié sous la direction de Nadatom-iche, Unesco, Paris, 1969 p: (209).

247) أنظر مقال دوفينيو المنشور في كتاب "المسرح العربي" السابق الذكر والموسوم بـ"لقاء الحضارات ومشاركة جماهير المتفرّجين في مسرح المغرب العربي المعاصر" أنظر بالأخص: (209).

J.DUVIGNAUD, Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrebin contemporain, in: le théâtre arabe...Op. cit. p: (209).

في تجاوز عن التردّي التي ما انفكّوا يُلحّون عليها في مسرحهم فيتمثّل في الحظوة الخاصة التي تلقّيناها عن الفرجة والاحتفال التي عرفتها الشعوب غير الأوروبية والشرقية منها بشكل خاص عند هؤلاء المسرحيين العرب وذلك على اختلاف رؤاهم الفكرية وتعدّد مذاهبهم الايديولوجيّة ، فمهما كانت نظرة هؤلاء إلى هذه الظواهر الثقافيّة ، سياحيّة عجائبية أو انتولوجية أو أنتروبولوجيّة أو أسطوريّة ، ومهما كانت طبيعة المعالجة التي أخضعوا لها هذه الظواهر ، ومهما كانت نوعيّة استلهامها في ما أنجزوا من أعمال فنية وما حدّدوا من تنظيرات ، فإنّ لذلك عند رجال الثقافة غير الأوروبيين دلالةً خاصّة ، إذ أنّ في تلك الحظوة بهذه الظواهر الثقافية اعترافًا مِنْ قِبَل أصحاب الثقافة المهيمنة بقيمة ثقافة شعوب "البلدان المولّى عليها" (248) واعتزازًا بأهليتها للحياة ، فنجد غاية المفكّرين والمسرحيين العرب من ثمّة مبرّرات إضافية للانخراط ضمن الحركة الفكرية الداعية إلى إعادة الاعتبار إلى الثقافة القوميّة ، باعتبار تلك الظواهر الثقافية مكوّنًا من مكوّناتها وهي من ثمّة حريّة بأن يبحث فيها ويكشف عن جوهرها فتحظى بالقيمة التي تستحقّ بعد أن أسيء إليها من لدن ممثّلي الثقافة الرسمية عندهم (249) ، فيبدو عند المسرحيين العرب الداعين إلى التأصيل شاغلان اثنان يتمثّل أوّلهما في تحقيق هويّة المسرح المفقودة والتي ما انفكّ الخطاب المسرحي العربيّ المعاصر ينشدها في التباعد من الممارسات المسرحية الغربية ويسعى للكشف عن مظاهرها في أشكال من الظاهرات الدراميّة في فنون الشرق وطقوسه ، ويتمثّل الثاني في التطلّع إلى تحقيق الهويّة العربيّة

---

248) تعبير لأنور عبد الملك يعني به البلدان المستعمرة .

249) أنظر الباب السابق من هذا الفصل وأنظر كذلك الفصل الثاني من هذا البحث .

الغائبة عن الممارسة الغربيّة السائدة لهذا الفن . وصورة الازدواج كامنة في اندراج التساؤل التأسيسي هذا ضمن البحث عن الهويّة المفقودة في المسرح الغربي — وهو الصورة السائدة لهذا الفن — في جوهره عنه في ذات الآن ؛ فيجد الخطاب التأصيلي في هذا الازدواج مبرّرات تتجاوز مسعى تحقيق "الذات القوميّة" أو "المحليّة" إلى الإسهام في "إعادة المعنى" لهذا الفن .

لكن ، هل في نصوص الخطاب التأصيلي العربيّ المعاصر ما يدلّ على حصول مثل هذا التّفاعل ، بشكل أصبح معه هذا الخطاب العربيّ المعاصر دافعًا إلى الدّعوة إلى تأصيل الممارسة العربيّة لهذا الفنّ .

4 . 3 . 2 . صور التفاعل مع الخطاب المسرحيّ الغربي المعاصر وثوابت هذا التفاعل :

إنّ النّاظر في نصوص الخطاب التأصيلي العربي المعاصر ، يلاحظ فيها ، دون عناء ، حضورًا لمقولات النّقاد والمبدعين الغربيين الواصفة لوضع التساؤل المسرحي السائد بينهم أو حضورًا له . سواء كان ذلك في صورة نصوص لمقولات تُنسب إلى أصحابها وتدقّق مراجعها ، أو في شكل مواقف وآراء وأصداء لها لا تخفى نسبتها حتى وإن لم يعمد صاحب النص إلى تدعيمها . وكثيرًا ما تقع النصوص المضمّنة أو المقولات المعتمدة أو التجارب الموصوفة موقع المقدمات الفكرية التي عليها يعتمد لتعليل الدعوة إلى التأصيل أو تبرير الطريق إلى تحقيقه ، مما يؤكد أهمية واقع المسرح الغربي وطبيعة خطابه المعاصر بالأخصّ في تبرير الدعوة إلى التأصيل عند العرب وفي رسم توجّهاته وذلك مهما كانت مقاييس الانتقاء لآراء الغربيين ومقولاتهم مختلفة لدى أصحاب الخطاب التأصيلي العربيّ ومهما كانت طبيعة المعالجة التي تخضع لها مقولات ذلك الخطاب الغربيّ متغايرة لديهم ومتناقضة .

يعمد شريف خزندار ، مثلاً ، في نصّه التأصيلي الرئيس (250) إلى

---

250) النّص المقصود هو :

Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe... in: le théâtre arabe, UNESCO op. cit: p: (39).

تضمين ، من ناحية ، فقرة من كتاب فيرمين جيمييه **Firmin Gemier** (1869 – 1933) بدت ، من خلال موقعها (251) بمثابة حجة السلطة التي تضفي على الدعوة إلى الحفاظ على خصوصيات الشعوب الثقافية ، المصداقية والمشروعية اللازمتين إذ يذهب هذا الكاتب فيها إلى ... " أن تناغم الأمم لا يعني ، بحال من الأحوال ، ضرورة تنازل كل واحدة منها عن طابعها الذي يميزها عن غيرها ... بل على العكس ، إن في عمل كل الشعوب على تقوية قدراتها الذاتية ووسائلها المعبرة تكمن قدرتها على خدمة الإنسانية خدمة أحسن ... " (252) ويعتمد شريف خزندار ، من ناحية ثانية ، لتعليل دعوته إلى تأصيل الممارسة العربية للمسرح على ما آل إليه هذا الفن عند الغرب من حالات متردية ، فيقول : " إنه من غير العادي استقبل ومن غير الطبيعي أن يجد مائة مليون من البشر ينتمون إلى حضارة خاصة أنفسهم مجبرين على التعبير عن ذواتهم من خلال أداة نابعة من حضارة أخرى مختلفة وصلت إلى حد من البلى والاهتراء جعل انهدامها العكسيّ الذاتي عرضيا مرتقبا . " (253) ويؤكد تعليله ذلك بالإعلان عن خروج المسرح العربيّ المنشود عن دائرة المسرح الأوروبيّ الغربي وانتمائه إلى حيز فنون الفرجة الآسيوية التي تحقق فيها " المسرح الشامل " القريب من ناحية إلى طبيعة الإنسان العربيّ وثقافته والذي ينطلق رجال المسرح الغربي أنفسهم ، من ناحية ثانية إلى تمثله واستلهام تقنياته ، يقول بنفس المناسبة :

---

251) وردت هذه الفقرة في خاتمة النص المشار إليه وهي واقعة من كتاب "فيرمين جيمييه" موقع الخاتمة كذلك أنظر الباب XVIII من كتابه : ص (284)
Firmin Gemier, Le théâtre, entretiens reunis par Paul Gsell, B. GRASSET, Paris 1925, (288p) p: 284.

252) ص : (76) ، ش خزندار السابق الذكر .

253) ص : (76) من الأثر السابق الذكر .

"ان المسرح الممارس الآن ، والذي يمكن إعتباره أقرب ما يكون إلى ما يتطلع المسرح العربيّ أن يكون ، إنما هو في الشرق لا في الغرب ، ففي آسيا ... وفي الهند بالتحديد شكل من المسرح أقرب ما يكون الى المسرح الشامل الذي يبحث عنه الغرب.هذا المسرح هو الذي يجب أن يكون مسرحنا المنشود".(254).
وتبيّن أنّ منطلقات مثل هذه ، ليست أمرًا غريبا عمّا رأيناه في خطاب المسرح العربيّ التطبيقي والنقديّ . فقد جمع شريف خزندار في نصه هذا بين الأحكام الشديدة على واقع الممارسة السائدة للمسرح العربيّ وبين الاحتفاء بفنون الشرق.وهذان العنصران إنّما هما ركيزتان رئيستان من ركائز ذلك الخطاب .

وألنّاظر في كتاب "الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري" ، (255) يلاحظ أنّ خطاب المسرح الغربيّ المعاصر واقع، من خطاب علي الراعي التأصيلي موقع الركيزة الأساس، ويبدو له أنّ موقعه ذاك لم ينشأ بحجة كون الحديث عنه يحتل من الحيّز الذي خصص الكاتب للتحليل ،(256) ما يناهز الثلث (257) فحسب ، وإنما يعود الشّرّ في قيمة ذلك الخطاب ، بصورة خاصة ، إلى المنزلة التي احتلتها مقولاته من دعوته التأصيلية وإلى الوظيفة التي أدّتها في تعليل تلك الدعوة وفي رسم الطّرق المقترحة لتحقيق تطلعاتها .
فلقد بدأ الكاتب بإستعراض مظاهر من الممارسة المسرحيّة الشعبية (258)

---

254) ص : (79 ـ 80) من الأثر السابق الذكر .
255) النصّ التأصيلي الأساسي لعلي الرّاعي بين التعريف به في الفصل الأوّل
256) إنقسم الكتاب الى قسمين اثنين وسم الأوّل بـ:"تحليل" وفيه عرض وحلّل دعوته التأصيلية في حين أطلق على الثاني عنوان "النصوص" وأورد فيه عيّنات من نصوص مسرح الارتجال المصري .
257) أستغرق وصف التجارب المسرحيّة الغربيّة وتحليل خطابها 38 صفحة (من ص(95) إلى ص(133)) من مجموع 117 صفحة (من ص:16 إلى 133) وهو القسم الذي وسمه بـ"تحليل" ـ وعرض فيه دعوته التأصيلية .
258) أنظر قسم: (تحليل) من الكتاب .

عند الغرب مبيّنا أن النّظرة المتنقصة لقيمتها نظرة جائرة باعتبار أن هذه الأشكال الشعبية قد حقّقت ما لم يُفلح مسرح النخبة (259) في تحقيقه : الصلة الحميمة بين الإنتاج الفنّي وبين الجمهور والتفاعل الحيّ بين هذا الأخير ومجموع الفاعلين فيها وهو أقصى ما يمكن أن يتطلّع إليه هذا الفن عندنا بناءً على ذلك التوّغل أكثر من غيرنا لتحقيق مسرح عربيّ متأصّل (260) . ثمّ عمد ، بعد ذلك ، إلى وصف بعض ما شاهد وطبّق من ممارسات مسرحيّة غربية في كثير من بلدان العالم وفي مناسبات مختلفة ، مُحلّلاً الخطاب الفكريّ والجماليّ الذي ارتكزت عليه أغلب تلك التجارب الّتي عرض ، فبدا الكاتب مطّلعًا على أغلب التيارات المسرحيّة المعاصرة إطلاعًا مباشرًا وعميقًا . ووجه المعاصرة والعمق يتجلّيان بشكل واضح في تحليله ، من ناحية ، لبنية العرض الذي قدّمته فرقة المسرح الحيّ " living theatre " الموسوم بـ"مسرحيات أسرار وأعمال أخرى قصيرة" (261) وفي تحديده من ناحية ثانية ، للأسباب التي تصل بين الأسس الجمالية والأبعاد المضمونية الّتي ارتكز عليها ذلك العرض وبين مقولات "أرتو" (A. Artaud) في ذلك الفن بشكل مُفصّل تطلّب عرضا للعناصر الأساسية لنظرية هذا الأخير وبيانًا لما حوته هذه النظرية من صور للتمرّد على المسرح الغربيّ السّائد ومن ضروب الاحتفاء بفنون

---

259) أسماه "بالمسرح الجادّ" أنظر بيان ذلك في الفصل السابق .

260) أنظر الفصل الأول من الكتاب .

261) العنوان الأصلي لهذا العرض هو :
"Myteries and Smaller pieces"
تمّ العرض الأول له في باريس يوم 1964/10/26 قارنْ مثلًا بين التحليل الذي قدّمه على الراعي في هذا الكتاب (ص 104 ـ 118) وبين التحليل الذي قدّمه "بيير بينار" "Pierre Biner" للعرض ذاته ، أنظر كتابه الموسوم بـ :
P. Biner, Le Living théâtre, la cité, Genève, 1968, p.p: (82-90)

الشرق (262) في وقت لم تُترجَم فيه كتابات هذا المسرحيّ والمُنظِّر إلى اللّغة العربية (263). غير أنّ تناول "علي الراعي" نظرية "أ. أرتو" وتنويعاتها (264) أو للرؤى التي عادت تجارب "جوون ليتلوود" (1914 -) "Joan Littlewood" المسرحية وتجارب من سار على دربها (265) لم يكن لبداء التعريف وإنّما كان ذلك في إطار بيان المسار الذي أخذته آراؤه حتى أصبحت في شكل دعوة إلى أن يصبح المسرح العربي إمتدادًا على مسرح الارتجال الشعبيّ بعد أن كان مجرّد إغراء لتوخّي الأسلوب الجماعي في العمل الفني، فقد أشار مثلًا إلى أن محدوديّة دوره، في الصفحة الأدبيّة تجريدًا أحيانًا إلى العمل الجماعيّ للإنتاج الفنّي [باعتبار] أن هذا النوع من العمل كفيل بأن يُعطي الشعر الظاهر عندنا في إنسان الأعمال الفنيّة..." (266) السبب فيها عائد إلى نقص إطلاعه؛ فلقد كتب "... على أنه لا بدّ من الاعتراف... بأن الموضوع لم يكن جليًّا تمامًا في ذهني.. ولم أكن — إذ ذاك — أعلم شيئًا عن جوون ليتلوود، الفنّانة البريطانيّة التي ظلّت منذ 1945 تعمل دائبة على خلق مسرح جديد، ذي عنصر جديد، قائم على رؤية جديدة للعالم..." (267) وأمر كهذا أعمّيته "الارتجال"

---

262) كتاب المهرجانات الثقافية والاجتماعات والملتقيات العالمية أهمّ المناسبات التي تمكّن من خلالها الكاتب من الاطلاع على المسرح العربي ومسرح الشرق الأقصى: بريطانيا، الهند، اليابان...
أنظر ص: (126 — 129) مثلا من كتابه المذكور.

263) صدر هذا الكتاب سنة 1968 ولم يترجم كتاب "أرتو" المذكور إلّا سنة 1973 من طرف الدكتورة سامية أسعد (بعد التعريف بهذه الترجمة)

264) إضافة إلى تجربة فرقة المسرح الحي، ذكر "بروك" Peter Brook وعرض أهمّ آرائه؛ أنظر ص (127) بالأخص.

265) أنظر ص (95 — 102) من الكوميديا المرتجلة في مصر لعلي الراعي (بعد التعريف به).

266) أنظر (94) من الأثر السابق الذكر.

267) ص (95) من الأثر السابق الذكر؛ قارن ذلك بما ورد في كتاب دانيال سالم: "الثورة المسرحيّة الحالية في انقلترة:
Daniel Salem, La revolution théâtrale actuelle en angleterre, Denoël, Paris 1969, p: (37-39).

الذي اختارته هذه المسرحية البريطانية منهجًا للعمل مكّنها من إخراج مسرحها من "الغرفة النائمة" (268). فكان إطلاعه المباشر على أهم التيارات المسرحية الغربية المعاصرة وخطابها وراء تجديد دعوته إلى التأصيل. وكان استقراؤه لتلك العيّنات من الخطاب المسرحي الغربي طريقًا إلى الاقتناع بوجاهة دعوته تلك ومصداقيتها بناءً على أن في تلك العيّنات ما يؤكد تأزّم المسرح العربي السائد واستبداد الأزمة في نظر أصحابه أنفسهم، من ناحية، وعيبها بإقرار، من ناحية أخرى، لما في فنون الفرجة الشعبية عامة وفنون الشرق بشكل خاص من طاقات كامنة قادرة على إعادة الحياة إلى هذا الفن. رغم أن ما يدعو إليه هؤلاء المسرحيون متوفّر بشكل كامن في فنون الفرجة الشعبية العربية فكتب – مثلا – قائلا "شاهدت، إذاك عروض الكابوكي، وأدركت كم هي قريبة من روح المسرح الشعبي الذي جذب شعبنا دائما في عصور مختلفة، وفي المسرح الغنائي، الذي عمل من أجله سلامة حجازي وسيد درويش... وفي مسرحيات "علي الكسار" ومسرحيات "الريحاني" الاستعراضية..."(269) وتأكدت مشروعية الدعوة إلى التأصيل، إضافة إلى ذلك، مما تجلى له في الخطاب المسرحي الغربي المعاصر من إقرار بأن المسرح في شكله الغربي السائد ليس كل المسرح بل هو صورة ممكنة فحسب، فيكون مختلفًا، على ما شاهد في الهند من عروض آسيوية: "بعد مشاهدة هذا الباليه الشرقي الفاتن (270)، بدا لي الباليه في الغرب مجرّد نطفة من مرآة سحرية صافية الأديم، يستطيع الجسم البشري على سطحها

---

268) ص (97) وص (129) الأثر السابق.

269) ص (126) الأثر ذاته. أما مسرح "الكابوكي" فسيتم التعريف به في الهامش رقم: (327) من هذا الفصل.

270) المقصود به باليه "راما يانا" من أندونيسيا. أنظر ص (127) من الأثر السابق الذكر.

أن يتمثّل أشكالاً لا تنتهي ، ويعبّر بها تعبيرات بالغة الرقّة والعمق . . . "(271)
و"تخلّف لدي [من مشاهدتي] أن المسرح الذي يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعوه من شجرة ساقطة في شجرة فنون العرض ، أو شجرة المسرح الشامل ، وإنما إذا أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر في الناس حقًّا ، ونقدر عليهم في الوقت ذاته ، فلا بد من عودة النظرة الكلّية إلى العروض المسرحية ولا بدّ من التمسّك بفكرة أن المسرح ليس في الكلمة فقط ، بل في كل ما تؤدّي في مساحة معيّنة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى . . . "(272) وليست خافية على قارئ الفقرة الأخيرة المشابهة التي تربط ما ورد فيها [illegible] عن نصوص للخطاب المسرحيّ الغربيّ المعاصر (273) ولا يتوانى "علي الراعي" عن الإشارة صراحة إلى الأثر المهمّ الذي كان للاطلاع على تيارات المسرح الغربيّ والتعامل معها بما ينجم عنها من خطاب نقديّ وتطبيقيّ في نشأة قناعته بالحاجة إلى تأصيل هذا الفن والدعوة إلى الأمر ، ولقد ساعد الشعور الشديد الحادّ في جلاء هذه الإشكالية ، يقول متسائلا :
"عدت إلى مصر وقد تجمّعت في روحي كلّ الخيوط التي أدّت إلى اهتمامي الحاليّ بالمسرح الشعبيّ ، ومسرح الارتجال من بعد . . . وقويت لديّ رغبة في دراسة ما قد يكون موجودًا في بلادنا ولا يزال ـ (مثلا) من بقايا المسرح الشعبيّ فعمدت يديّ إلى نصوص المسرح الشعبي . . . وأحدث في دراستها . . . " (274) .

---

271) أنظر ص (127) الأثر ذاته ، هامش رقم (1) .
272) ص (127) الأثر ذاته .
273) التطابق يكاد يكون تامًّا مع فقرات من كتاب "آرتو" ولقد علّق على الراعي بعضها أنظر ص (102 ـ 118) من أثره المذكور .
274) ص (128) من الأثر نفسه .

والمتدبّر لنصوص روجي عسّاف لا يغيب عنه المنحى الذي نحاه في توظيف بعض المقولات الواردة في هذا الخطاب النقدي والتاريخي الغربي ذاته. فهو ينطلق، مثلا، من مقولات "ج. دوفينيو" J. Duvignaud التي تعيد نشأة المسرح الغربي إلى ... " مشروع المدينة المركزيّة الذي ابتكرته أثينا وطوّرته روما ثمّ العواصم الأوروبيّة الحديثة ... " (275) لتبني عليها الدّواعي إلى ضرورة ترك المسرح الغربيّ باعتباره متطابقًا مع الأسس التي عليها أثّثت هذه المدينة والتي فرضت على الانسان جملةً من القيم والمعتقدات أبعدت الانسان عن الله وقطعت رابطته مع الكون و"الحياة الجمعيّة" (276).
ويستقي روجي عسّاف من تاريخ أوروبا ما به يؤكّد في نصوصه التأسيسية بشاعة المدينة ولا أخلاقيّة هذا المسرح النّاشئ عنها (277) فيشير إلى "ج.ج. روسّو ..." J.J: Rousseau (1712 – 1718) في دعوته إلى ترك المسرح لتهجّم دالمبار D'ALEMBERT (1717 – 17?3) "الفيلسوف الملحد والعالم الرياضي" (278) ويشير إلى "الستيير" (279) حتى وإن كان مسيحيًّا أوروبيًّا، ليؤكّد تواطؤ المسرح الكلاسيكي مع "الاستبداد" و"العلمانيّة" و"البعد عن الله" (280).
أما المقدّمات التي اعتمدها سعد الله ونوس في نصّه التنظيري الرئيسي (281) والذي نادى فيه "بمسرح التسييس" (282) باعتباره طريقًا إلى تأسيس الممارسة العربيّة لهذا الفنّ فمبنيّة أصلًا على ما ورد في خطاب المسرح الغربي

---

275) ص (51) روجي عسّاف، المسرحة فضاء المدينة (سبق التعريف به).
276) ص (53) المسرحة فضاء المدينة سبق ذكره.
277) الأثر السابق الذكر، أنظر فصل "الطاعة والتسليم بالأخلاق" ص (71).
278) الأثر السابق ص (82).
279) الأثر السابق ص (83–85).
أمّا "الستيير"، " Mystère "، فقد سبق التعريف بهذا النّوع من المسرح أنظر الهامش رقم (138) من الفصل الثالث.
280) ص (79) الأثر السابق.
281) نحو مسرح عربي جديد، سبق التعريف به.
282) كان هذا الركيزة التي انبنى عليها تقديمه لمسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"، (سبق التعريف بهذا النص في الفصل قبل السابق).

المعاصر من نقد للممارسة الغربية السائدة لهذا الفنّ وتقويض للأسس التي عليها أسست ، ووجهة الارتباط بالنّص المفتوح من لدن بعض المسرحيين الغربيين المعاصرين لبناء مسرح بديل (282) والأمر جليّ في تحليل سعد اللّه ونوس لواقع "التأسيس المتأزم" (283) وللدّور الذي يلعبه المسرح السائد الذي قد "يبدو غير مكترث بالسّياسة ، يتحاشى الخوض في مشاكلها ... [ولكنّه في الحقيقة] يعبّر عن موقف سياسيّ ويؤدّي وظيفة سياسيّة هي باختصار صرف النّاس عن الاهتمام بقضاياهم المصيريّة ، وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم ، وسبل تغيير هذه الأوضاع ..." (284) وصدى الخطاب النقدي الغربي جليّ كذلك في تنبيهه إلى ما يمكن أن يؤدّي إليه المسرح من "تخدير للمتفرج وتطهيره من عوامل النقمة أو الغضب أو القلق ... فيزيد الوضع القائم رسوخًا ومتانة ..." (285) في حين أنّ على المسرح المنشود ... "أن يعلّم الجمهور ، ويعكس له أوضاعه بعد أن يحلّلها ، ويضيء خفاياها ... كما أن عليه في الوقت نفسه ، ومنطلقا من إدراكه لطبيعة القدر السياسيّ كقدر غير نهائيّ وقابلًا دائما للتبديل متى صحت إمكانيات التبديل ..." (286) وسعد اللّه ونوس لا يكتفي بتبنّي مقولات هؤلاء ونهجهم في التحليل بل يذهب إلى نسبة بعض ما اعتمد من الآراء أو التعبيرات إلى أصحابها فيصادف القارئ في نصه المذكور ذكر "البريخت" (287) وبيسكاتور (288) وأرتو (289) وبيتر بروك (290) وغيرهم . وكذلك كان الأمر بالنسبة

282) نفصّل القول في الأمر في الفصل اللاحق من هذا البحث
283) نحو مسرح عربي جديد ص (28).
284) المرجع السابق الذكر ص (27).
285) سعد اللّه ونوس ، الأثر الآنف الذكر ص: (29)
286) الأثر السابق الذكر ص (28) .
287) الأثر السابق ص (25) و (28) و (31) مثلا .
288) الأثر السابق ص (29) مثلا .
289) الأثر السابق ص (24) مثلا .
290) الأثر السابق الذكر ص : (26) .

إلى "فرحان بلبل" الذي يلحّ في تعليل دعوته الى تأصيل المسرح العربي على طابع الاستلاب الحاصل للجمهور في تعامله مع "المسرح البورجوازي الغربي" الذي يخدم الرأسمالية ويسندها (291) ولا يخفي تبنيه لمقولات "بريشت Brecht وبيسكاتور Piscator في خصوص المسرح البورجوازي السائد في الغرب ولا يخفي إنحيازه إلى المسرح الشعبي التسيسي الموجه إلى الطبقات الكادحة والتاعي إلى تحقيق الاشتراكية (29٤) أما محمد عزيزة فإنه أشار في خاتمة كتابه "الأشكال التقليدية للفرجة" (292') إلى أنه لا موجب لانتهامه بالحنينية والسلفية عندما دعا المسرحيين العرب إلى إقامة صنعة حميمة بأشكال التعبير الشعبية والعمل على استلهامها في ما يبدعون وذلك لأن "الحركات الطليعية" التي عرفها المسرح في العالم نزحت المسلك نفسه وتنوحى.
وذكر محمد عزيزة ، مدللا للأمر ، عددا من العدد من الذائعي الصيت (293) مشيرا إلى بيتربروك P. Brook . وإلى ما توخاه من مسالك عند إخراجه لمسرحية بيتر فايس P. Weiss "مارا - صاد" وإلى موريس بيجار M. Bejart وما استلهمه من فنون الحركة والإيقاع التي عرفتها الحضارة الهندية منذ آلاف السنين، في ما ضمنه من رقصات وباليهات (Ballets) ، وذكر كذلك "جرزي غروتوفسكي" J. Grotowski و"بوب ويلسن" B. Wilson " بأعتبارهما قد سعيا، كل بطريقته، على منوال السابقين؛ فكانت التوجهات الغربية المتمردة على المسرح السائد وكان خطابها التنظيري والتطبيقي بالنسبة إلى محمد عزيزة بمثابة التعليل والحجة لدعوته التأصيلية . أما عبد الكريم برشيد فإنه ، زيادة على تضمين بياناته ومقالاته الكثير من العبارات الناطقة بمقولات فكرية وفنية كانت أغلبها واردة في نصوص الخطاب النقدي والتنظيري الغربي المعاصر

---

291) فرحان بلبل ، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ، (سبق التعريف به) ص (143) ص (164) (165)
292) ص : (175) من الأثر السابق الذكر .
292') M. Aziza, les formes traditionnelles du spectacle , op,citp p: 82.
293) المرجع السابق الذكر ص : (81 - 82) .

فإنّه عمد في نصّه التأصيليّ الجامع (293) إلى الإشارة تصريحًا إلى أهمّ المراجع التي ارتبط بها "التيّار الاحتفاليّ" واستقى منها أسسه فكان أكثرها منتميا إلى مجال الخطاب الغربيّ الحاوي عنصرًا من التمرّد على الممارسة السّائدة (294) ملتقيًا مع أهمّ المقولات المعتمدة في ذلك الخطاب، أو إلى مجال النّصوص التّأصيليّة العربيّة المعاصرة المعتمد أصحابها مقولات الخطاب العربيّ المتمرّد ذاك (295) ولعلّ أوضح صورة لارتكاز دعوة التّأصيل عنده على مقولات الخطاب الغربيّ المتمرّد ذاك إضافة إلى ما أشار إليه من مراجع – تتجلّى في تضمينه فقرة من كتاب ألفراد سيمون Alfred Simon (296) تضمينًا بدت معه أقرب إلى حجّة بها يعلّل دعوته إلى ما أسماه "بالا متناهية" طريقًا إلى تحقيق مسرح عربيّ أصيل؛ تقول الفقرة: "... إنّ كبار منظّري المسرح – أدولف آبيا – كوردن كريج – جاك كوبو وستوبولد مايرهولد قد أطلقوا في بداية قرننا الحاليّ إكتشاف الحفل. وذلك في عالم كان في طريقه لأن يفقد معنى الحفل. لقد أحسّوا أنّ المسرح – ومن خلال رجوعه حفلا – يمكن

---

293) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (سبق التعريف به)

294) ولقد أشار إلى أنّ من هذه المراجع ما يتّهم إليها بعض الباحثين والنقّاد، وهو ما يؤكّد أنّ التأثّر قد يكون عن غير وعي أو عن طريق وسائط، عربية أو غير عربية دون التفطّن للأمر. أنظر ص: (163 – 169) من الأثر المذكور؛ يذكر من جملة ما يذكر المسرح اليونانيّ الأوّل "ذلك المسرح القريب من جوهر الظاهرة المسرحية ... الذي ضيّعته التجارب الحديثة" ص (163 – 164) ثمّ الفيلسوف ج. ج. روسّو "الذي احتجّ على المسرح/ الحرفي"... (164) و"... أرتو الذي دعا إلى "مسرح يتّخذ صفة الاحتفال السحري" ص (165) و"المخرج الفرنسي جان فيلار ... الذي أخرج المسرح من علبته إلى الهواء الطلق ... والذي أعاد للمسرح وظيفته المنسيّة. وجعل منه احتفالاً يقام من أجل الأعداد الكبيرة" (ص 165) ...

295) يمكن أن نذكر منهم خاصّة علي الراعي في كتابه "الكوميديا المرتجلة" ص (167) من حدود الكائن والممكن ...

296) Alfred Simon, les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête, Seuil, collection esprit, Paris 1976.

أن يعثر على دوره كوسيلة للتواصل بين الناس . . . " (297)

4 . 3 . 3 . سمات التحوّل في الخطاب المسرحي العربي المعاصر وأسبابه :

إن ما لاحظناه في هذه العيّنات من الخطاب التأصيلي العربي من تواتر للمقولات التي كانت ركائز للخطاب الإبداعي والتنظيري العربيّ المعاصر ما يدلّ على سمات التحوّل في علاقة أغلب المسرحيين العرب ونقّادهم بالمسرح الغربيّ وبمدنيّته ومنظّريه ، فلقد أضحى غير وارد ، في الأغلب ، أن يصادف الباحث في نصوص الدعوة إلى التأصيل المعاصرة مجرّد الإعجاب والترغيب في هذا الفنّ أو مجرّد النفور والتحذير منه أو من بعض مظاهره بناء على ما كان ينتظر أن توفّره ممارسة هذا الفنّ من سبل للانخراط في الحداثة أو اعتبارًا لما كان يُخشى أن تُنزله ممارسته في المجتمع الإسلامي والشرقيّ وتقاليده من أضرار أخلاقية ودينية ، مثلما كان الأمر بالنسبة إلى أغلب نصوص الروّاد والناشئين ، وقلّما يقف الباحث في خطاب المعاصرين التأصيلي على مواقف شبيهة بموقف توفيق الحكيم الحائر أمام الشجار . . . بين الثائرين أنصار "الكلاسيك" في أوربا ودعاة "المودرنزم" . (298) والعاجز على مناصرة أحد الطرفين باعتبار أن كلا المذهبين القديم والحديث جديد عليه وأحقّ أن يُتشوّف إلى معرفته والإلمام بخصائص نتاجاته . (299)

---

(297) لم يحدّد يونيسكو موقع الفقرة من كتاب أصوات سيمون وقليلاً ما يحرص في كتابه هذا على تدقيق ما يحيل إليه من مصادر أو مراجع . أنظر ص (165) من كتابه المذكور بالنسبة إلى هذه الفقرة المقتبسة والتشديد من لدننا .

(298) حافظنا على التعبيرين بين ظفرين إحالة إلى نصّ توفيق الحكيم (أنظر الهامش اللاحق) .

(299) يقول توفيق الحكيم في كتابه زهرة العمر (سبق التعريف به) : "السبب أدبي ، أمن سوء حظّي أو من حسنه أني أعيش الآن في أوروبا ، وسط هذا الاضطراب الفكريّ الذي لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها "المودرنزم" فكان ، لزامًا عليّ أن أتأثّر بها ، ولكنّي في الوقت ذاته شرقيّ جاء ليرى ثقافة الغرب في أصولها : فأنا موزّع الآن كما ترى بين "الكلاسيك" و"المودرن" ، ولا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم ، لأن هذا القديم أيضًا جديد عليّ . . . فأنا مع أولائك وهؤلاء . . . " أنظر ص : (33) .

بل إنّه كثيرًا ما بدا أصحابُ بعض النّصوص التّأصيليّة العربية المعاصرين، في تعرّضهم للمسرح الغربيّ وخطابه، غير مقتصرين على عرض سمات الواحد من التيّارات المسرحية وبيان خصائص نتاجاته، وإنّما بدا الكثيرُ منهم في ما أنجزوا من دراسات حول المسرح العربي أو ما عرضوا من نصوص إبداعية أو تنظيريّة، متحمّلين بالتأثيرات المميّزة بين أصحاب تلك النصوص، منحازين إلى رأيٍ عند آخر معبّرين عن مواقفهم من منطلقات هذا التيّار الجمالي أو ذاك الفكرية والفنية، بشكل بدَوْا معه متبنّين بدرجة ما لهذا النص وصور ممارساته (306) وذلك لأنّ بين سنة 1943 تاريخ نشر كتاب

---

(306) أنظر، مثلا، كتابات سعد الله ونوس حول المسرح عامة والمسرح الفرنسيّ بشكل خاص، يمكن أن نذكر من بينها ترجمته لكتاب جان فيلار J. Vilar الموسوم بـ "حول التقاليد المسرحية" (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1976) أنظر بالأخص الهوامش التي أفردها المترجم للتعريف ببعض أعلام الممارسة المسرحية الفرنسية والأوروبية الواردة أسماؤهم في المتن، أو للتعليق على بعض المفاهيم والمصطلحات الواردة في الكتاب الأصل (أنظر مثلا: التعريف بالتجمّع "le cartel" ص (28 – 32) وبأرتو A.Artaud ص: (108) وأنظر تعليقه على مصطلح le regisseur ص (74) ثمّ ص (107) ...) كما يمكن أن نذكر "حوار[ه] مع "جان لوي بارو" J.L.Barrault الذي نشره في "الحياة المسرحية" – التي يرأس تحريرها منذ نشأتها صيف 1977 – شتاء 1977 / 1978، تحت عنوان أشمل هو "إتّجاهات المسرح في فرنسا" وأنظر بالخصوص المقدّمة التي صدّر بها هذا الحديث والتي حدّد فيها موقع "بارو" من "التيّارات الرئيسيّة المُسيطرة على المسرح الفرنسي في أواسط الستينات وقبلها، ولاحظ تعاطفه مع حركة "ماي" 1968 وأنظر بالأخصّ تعليقاته على أجوبة مخاطبه ومُوافقته من وجهة نظره في جوهر المسرح ووظيفته: "وهذا الارتباط الوثيق بين المسرح والصّراعات السياسية والاقتصادية داخل المجتمع في توتّرها وتحوّلاتها هو الذي يحدّدُ للمسرح طابعه التاريخيّ وحدودَ فعاليّته في هذا التاريخ. وإن "بارو" يتجاهل عامدًا هذا الطابعَ وهذه الفعاليّة، ويقلّص المسرح إلى "احتفال وجودي" ذي وظيفة متعالية ولا تاريخية. (ص: 144).. هذا هو "ج. ل. بارو" بدأ من قصيدة مسرحية متعالية ... أراد أن يسمو عن الآنيّ واليوميّ، متواطئًا ... مع سلطة تَقْمَعُ وتُدَمِّرُ إنسانية الإنسان ... (ص 147)".

"زهرة العمر" الذي ورد فيه موقف توفيق الحكيم الآنف الذكر (301) وبين بدايات السنوات الستين تاريخ ظهور أوّل النصوص التأصيلية المعاصرة والسنوات السبعين التي عرفت فيها الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي تراكما نصّيا مشهودا ، قد نشأت من الظروف ما خلق جوّا عامّا سمح ، من ناحية ، بتفاعل أكبر وأعمق مع الخطاب النقدي والتنظيري الغربي المعاصر وساعد من ناحية أخرى ، على بروز توجّهات في تأصيل ممارسة هذا الفنّ عند العرب تتجاوز الاندفاع العفويّ إليه وتتخطّى السمة الذرائعية الغالبة عليه في خطاب الروّاد والتابعين الذي رأينا ولم يكن هذا الجوّ ليتوفّر لتوفيق الحكيم في الثلاثينات فضلا عن الروّاد وتابعيهم [illegible] .

وأهمّ العناصر المكوّنة لهذا الجوّ ، إضافة إلى التيار القومي الذي حدّدنا مظاهر تجلّيه في الخطاب الفكري والثقافي العام في الباب السابق من هذا البحث ، هي تلك التي ارتبطت بدرجة بتطوّر الخطاب النقدي والتنظيري الغربي في ذاته ، فلم تكتمل التجارب المسرحية التي رأينا مظاهر تمرّد أصحابها على المسرح الغربي السائد ، ولم تتشكّل في شكل مدارس جمالية وفكرية قائمة بذاتها، لها أنصار ومناهضون إلّا مع نهايات السنوات الأربعين رغما عن ظهور الكثير من نصوص هذا الخطاب بين الحربين، فطبيعي أن يتطلّب إطلاع المسرحيين العرب عليها إطلاعا لا يقتصر على مبادئها وأخبار أصحابها [illegible]

---

(300) لم يذكر توفيق الحكيم التاريخ الدقيق لمراسلاته المجموعة في هذا الكتاب ولكنّها تعود كلّها إلى ما قبل 1936 تاريخ استرجاع هذه الرّسائل ، أنظر مقدّمة "زهرة العمر" السابق الذكر .

(301) وليس بشر فارس وميخائيل نعيمة ومن سار سيرهما إلّا الاستثناء الذي يؤكّد القاعدة "أنظر الفصل السّابق المخصوص لعمق هاجس التّأصيل" .

من الزمن هي ضرورية لا لترجمة (30) بعض نصوص هذا الخطاب إلى العربية فحسب ، وإنّما لاستيعاب تلك المترجمات على أنّه ، وإن لعبت حركة تعريب النّصوص المسرحيّة الغربية المعاصرة، الإبداعية منها أو النقدية والتنظيرية ، دورًا هامًّا في لفت إنتباه المسرحيين العرب المعاصرين إلى سمات التعدّد والتناقض والتردّد الغالبة على المسرح الغربيّ وخطابه ، وذلك على ما شاب الكثير من الترجمات

---

(30) أزدهرت حركة التعريب في البلاد العربية في نهاية الخمسينات وبدايات الستينات واستمرّت في مختلف البلدان العربية وخاصّة منها مصر ، ونشأت إضافة إلى المجلّات المسرحية المختصة وخاصّة منها المصرية والسورية سلاسل متخصّصة في ترجمة النصوص المسرحية الغربيّة القديم منها والحديث ، وتكاد تتشابه أسماء هذه السلاسل وتتلاقى محتوياتها ، أمّا الأسماء فهي تلتقي في وسم المسرحيات المترجمة بسمة العالمية وذلك مهمّا كانت قيمة تلك المسرحيّات ودرجة إنتشارها ، فأمّا أن تكون "روائع المسرح العالمي" (المؤسسة المصرية العامّة للتأليف والانباء والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة) أو "روائع المسرحيات العالمية" (دار الكتاب العربيّة للطباعة والنشر بالقاهرة) أو "من روائع المسرح" (الدار التونسية للنشر) أو "من المسرح العالمي" (وزارة الاعلام ، الكويت) أو "سلسلة المسرح العالمي" (دار الفارابي ، بيروت) أو "سلسلة : مسرحيات عالمية" (منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية) . . . وتكاد تلتقي أغلبّ هذه السلاسل ، على صعيد المحتوى ، في البدء بالتّقديم لما يترجم من المسرحيّات تعريفًا بالكاتب وإبرازًا لخصائص المسرحيّة وللتيار الفكري والجمالي الذي اليه تنتمي . وما يؤكّد ازدهار حركة الترجمة في الفترة التي بيّنا ، زيادة على كثرة هذه السلاسل ، هو عدد المسرحيات المعرّبة في تلك الفترة.فقد قامت السلسلة الاولى ، مثلا، بنشر (62) مسرحية إلى حدود سنة : (1965) أما السلسلة الثانية فقد كانت تصدر بشكل دوري نصف شهري وأصدرت إلى حدود سنة أفريل 1967 (44) مسرحية أما السلسلة الرابعة الصادرة في الكويت فكانت تصدر كذلك بشكل دوري (مرّة كل شهر) وقد نشرت إلى حدود يوليو (جويلية) 1979 ، (118) مسرحية فلا تخفى أهمية سلك الترجمة في التعريف بواقع المسرح الغربي وخطابه في الفترة التي حدّدنا وذلك مهما كانت قيمة الترجمات ومقاييس الانتقاء لما يترجم أنظر قائمات الدراسات النقدية والاثار التنظيرية الغربيّة التي تُرجمت إلى العربية في مصر (بين 1950 و1975) بالاضافة إلى المسرحيات الغربية في الملحق الذي ذيّلت به د. حياة جاسم محمّد أطروحتها "الدراما التجريبيّة في مصر (1960 ـ 1970) والتّأثير الغربي عليها"، دار الآداب ، بيروت، 1983 ، ص (239 ـ 272) وص (273 ـ 277)، أنظر كذلك الفصل الثاني من هذا الكتاب ص (19 ـ 32).

من سوء الفهم أو التشويه المقصود وغير المقصود (303)، فإن الإطلاع المباشر عن طريق لغة النصوص الأصل على ذلك الخطاب، كان أبلغ في إشعار المسرحيين العرب الداعين إلى التأصيل المعاصرين بحقيقة التأزم الذي ما انفك المسرحيون الغربيون المعاصرون يعيشونه ويعبرون عنه. ولقد كان للبعثات الدراسية إلى أوربا التي تكثفت بشكل خاص خلال السنوات الخمسين والستين (304) أثرها البين في تحقيق هذه الصلة الأمتن والاطلاع الأدق على المسرح الغربي وخطابه سواء بالنسبة إلى المسرحيين الذين أمكنهم معاينة واقع الإبداع المسرحي الأوربي وحركات التمرد على السائد في ممارسة هذا الفن وخاصة منهم الذين تتلمذوا عمن كان طرفا في هذه الحركات (305) أو الذين عاينوا فترات حساسة من حياة أوربا الثقافية والسياسية (306) أو بالنسبة

---

(303) أنظر، مثلا، نقد د. عادل قارشولي للترجمات العربية الأولى لنصوص برتولد بريشت في مقاله الموسوم ب "برتولت بريشت في المرآة العربية" والمنشور تباعا في "الحياة المسرحية" (السورية) أنظر الأعداد التالية: (11، 12)، شتاء/ربيع 1980، (13) صيف 1980، عدد (14) خريف 1980، عدد (15/16)، شتاء/ربيع 1981.

(304) فقط كان عدد الطلبة المصريين المرسلين إلى أوربا انتهى سنة 1947 تجاوز عددهم السبعة سنة 1957/1958 أنظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت 1979 ص: (347، 348).

(305) تتلمذ الطيب الصديقي مثلا مباشرة على "جان ڤيلار" J.Vilar وعلى هـ. جينيو Hubert Gignoux أنظر د. المسيحي، أبحاث في المسرح المغربي (سبق ذكره) ص: (110) ولم يخف سيره على منوال أستاذه ڤيلار عند توليه الإشراف على المسرح العمالي العائد بالنظر إلى الاتحاد المغربي للشغل" أنظر ص(112 — 113) من الأثر ذاته.

(306) فلقد عايش سعد الله ونوس مثلا بحكم إقامته في باريس منذ 1965 إلى حدود 1969 أهم ردهات حركة ماي 1968 السياسية والثقافية وأسهم فيها إسهاما من موقعه وانتماءاته وقناعاته، ولا يخفي الكاتب أهمية تلك الفترة في تحديد إختياراته الفكرية والجمالية، أنظر حديثه مع فؤاد دوارة بمجلة "الهلال" المصرية أفريل 1977.

إلى الذين تتلمذوا على هؤلاء الخرّيجين العرب الذين التحق الكثير منهم بالمعاهد العليا التي أُنشئت في بلدانهم (47) . ولئن انساق بعض المسرحيّين العرب المطّلعين اطّلاعا مباشرًا على خطاب المسرح الغربيّ المعاصر إلى تقليد النّتاجات الغربية والسّير على منوالها انسياقًا غير مبنيّ على حاجة للتعبير فعليّة اعتقادًا من بعضهم أن الممارسة الرّاعية للنص المسرحي تكمن في محاكاة النّماذج الفنية المزدهرة بين الغربيّين أصحابه الأوائل ، أو اعتقادًا من بعضهم الآخر أنّ من واجبهم "اللّهاث" وراء أشكال التّعبير المسرحية الممارسة في بلاد الغرب سعيا وراء "ملء الفجوات" الغالبة على فنون التعبير العربية والإسلامية (48) ، لئن أدّى الاطّلاع المباشر ببعض المسرحيين العرب إلى مثل هذا المسلك ، فإنّ ذلك لا ينقص في شيءٍ من أهمّية الدّور الذي لعبه واقع المسرح الغربيّ وخطابه في ظهور الخطاب التأصيلي العربيّ المعاصر على الحال التي رأينا . وهذا بيّن في ما يُلاحظ الباحث من توجّهات تأصيليّة حتى عند هؤلاء المسرحيين الذين "نذروا" جهودهم الفكريّة والإبداعيّة لملء تلك "الفجوة المتّسعة" في الأدب العربي

(47) أنظر مثلًا ، سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، ص : (340) ـ (349)

(48) يقول توفيق الحكيم في مقدّمة المسرح المنوّع : "... مؤلّفنا المسرحي المعاصر ينهض إذن على فراغ أو على شبه فراغ ... ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السّابقين على مدى الأجيال ، هنا إذن سرّ رحلتي القلقة في كل الجهات ! ... فأنا أحاول في قلق جنوني أن أسارع بملء بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي ، وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحيّ في اللّغات الأخرى في نحو ألفي سنة ... نحن إذن جيل مطالب بتحمّل مسؤولية كاملة إزاء الأدب المسرحيّ ، لم تلتفت إليها الأجيال السّابقة على مدى قرون ..." أنظر المسرح المنوّع (1923 ـ 1966) ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، (د . ت) .

ويُشير الحكيم في مقدّمة "يا طالع الشجرة" إلى الهاجس نفسه مؤكّدا أنّ السّير في معالجة مسرح "اللامعقول" في مسرحيته هذه إنّما هو واجب "سدّ هذه الفجوة" "... ولولا دواعي النهضة التي تقتضي بأن تكون كلّ أنواع الفنّ ، في المسرح وغيره ممثّلة لدينا ... وأن تفتح جميع الأبواب أمام كلّ السّبل والطّرق والأساليب حتى يستطيع كلّ جيل أن يتحرك ويسير ، لا يعوقه باب مغلق على اختيار النوع الذي يؤهّله له استعداده ، لولا هذا الاعتبار الهامّ لما رأيت ضرورةً لفتح هذا الباب ..." ، أنظر ص (19 ـ 20) من النصّ المذكور وقد سبق التعريف به .

"فلهثوا" ساعين إلى السّير، في لغة النّقاد، على خطوات المبدعين الغربيّين، الذين أقرّ لهم النّقدة والمنظّرون الغربيّون المعاصرون بقيمة نتاجاتهم، يقلّدونها وذلك مهما كانت طبيعة الأنواع التي تنتمي إليها تلك النتاجات، ومهما كان الدّاعي إليها، ولنا في توفيق الحكيم خلال السّتينات من هذا القرن، النّموذج الأمثل لهؤلاء. فالنّاظر في ما دعاه إلى العودة إلى التّراث الشعبيّ في "يا طالع الشجرة" (309) والمتأمّل في ما أجاب به عن السؤال الذي طرح في كتابه "قالبنا المسرحي" والمتمثّل في "هل يمكن أن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيا (هكذا) مستخرجا (هكذا) من داخل أرضنا وباطن تراثنا ؟..." (310)، يلاحظ أنّ ما أورده من صور لتمرّد المسرحيّين الغربيّين على السّائد بينهم من ممارسات مسرحيّة لم يكن لمجرّد التعريف والتّوضيح وإنّما كان ذلك بمثابة التّعليل لتلك التّوجّهات التأصيلية بل كثيرًا ما بدت أقرب ما تكون، في خطابه ذاك، إلى حجّة السّلطة التي عليها يستند وبها يبرّر توجّهه التّأصيلي. ولنا في الفقرة التّالية الواردة في كتابه "قالبنا المسرحي" ما يجسّد الأمر بوضوح : "ولقد تنبّه بالفعل بعض رجال المسرح في أوروبا منذ سنوات إلى ضرورة إبعاد المسرح عن مجالات المنافسة مع السينما الطّاغية، فأخذوا يبسّطون في عمليّات الديكور ويكتفون في العروض ببعض السّتائر والمدارج الخشبيّة وبعض الخطوط الرئيسيّة متعديس عن البهرج الزائد، ولكن ذلك كلّه كان بالطّبع في حدود القالب المسرحيّ المعروف... كما أن العودة إلى المنابع البدائيّة في الفنّ للاغتراف منها وإستلهامها قد تنبّه إليها أيضا أصحاب المدارس الحديثة في الفن العالميّ، سواء في الفنون التشكيلية

---

(309) أنظر الباب السابق من هذا الفصل.

(310) قالبنا المسرحي (سبق التعريف به) ص (11). نتوسّع في بيان الأمر في الفصل اللّاحق من هذا البحث وفي الفقرة (5 – 3 – 1) بالتّحديد.

أو الموسيقيّة أو حتّى الشعريّة والفكريّة ، وسواء أكان المنبع البدائيّ في شعوب وقارات أم في عتبات أطفال ... فالبدائيّة لم تعد اليوم على جهل أو قصور بقدر ما تتكشّف كل يوم على مدلولات للتفوّق غير المدهشة ... فالفنّ البدائيّ أقرب إلى أن يكون فنًّا سماويًّا ... أي أنه نابعٌ مباشرةً من منبع عجيب بحيويّة دافقة وقدرة في التعبير والخلق مجهولة المصدر ... فلا غضاضة إذنْ في البحث والتنقيب داخل ماضينا التاريخي لنفس الغرض عمّا يمكن أن يصلح لعصرنا الحاضر ، وعمّا يمكن استخدامه لحل أزمة الحضارة التي نعيشها ... " (..).

على أن الاطّلاع المباشر على واقع المسرح الغربي وخطابه حتّى وإن لم يؤدِّ إلى دعوة تأصيليّة صريحة فإنّه ساعد الكثير من المسرحيّين والنقّاد العرب المعاصرين على توخّي الخصوصيّة في النظر إلى النتاجات الفنّية ، خاصّة وسمات التعدّد والاختلاف البيّنة في الخطاب الثقافي الغربيّ تدعو إلى مثل هذه النظرة ، يضاف إلى ذلك تأثّرهم من الخطاب الصادر عن حركات التحرّر الوطنيّة والتيّارات القوميّة المزدهرة في السنوات الخمسين والستّين [illegible] شعارًا خاصًّا والداعية إلى مواجهة "المركزية الأوروبيّة" باعتبارها أساسًا من الأسس التي بها تحلّل الاستعمار وتبرّر . ويتجلّى الخطاب الصادر عن منظمة اليونسكو (31) في تلك السنوات متناغمًا مع هذا التوجّه

(..) قالبنا المسرحي ص (15 ـ 16) النقاط المتوسّلة من الكاتب أمّا التسطير فمن قبلنا .

(31) وهي منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة ورأينا أن نحافظ على التسمية الشائعة المأخوذة عن مجموع الحروف الأولى المكوّنة لاسم المنظمة باللّغة الانقليزية وهي كالتالي :

United Nations Educational, scientific and cultural Organization.

عيد وعنصرًا أساسيًّا من جملة العناصر المكوّنة لهذا الجوّ العام المساعد على توفير ظروف تسهّل الإطّلاع الأشمل والأدقّ على نتاجات الشّعوب الغربيّة وغير الغربية الفنّية منها والفكريّة ويدعّم النّظر النّسبيّ إلى الثّقافات عامّةً ويؤيّد التّوجّهات التّأصيليّة في ممارسة الفنون المسرحيّة بشكل خاصّ.

4 – 3 – 4 الخطاب اليونسكوي قناةً بين الخطابين المسرحيّين الغربي المعاصر والتأصيلي العربي:

وقيمة الخطاب اليونسكوي في تأكيد التوجّهات التّأصيليّة تتمثّل في مستويين اثنين: تجلّى أوّلهما في إبراز أهمّيّة المدى الثّقافيّ في حياة النّاس وفي الإلحاح على ضرورة أخذه بعين الاعتبار في مشاريع التّنمية. ولم يقتصر هذا التوجّه على دعوة إلى تخطّي النّظرة الاقتصادويّة (313) الغالبة على المشاريع الاقتصاديّة والتنمويّة فحسب، وإنّما كان إبرازًا، من ناحية، للمدى الثقافي باعتباره بعدًا أساسيًّا في ممارسة الإنسان لحقوقه، ولذلك كثيرًا ما وردت المادّة السّابعة والعشرون من الإعلان العالميّ لحقوق الإنسان (314) منطلقًا لما يُحرّر في إطار هذه المنظمة، من بيانات، أو ديباجةً لما صدر عنها من توصيات (315) وكان في هذا التوجّه، من ناحية ثانية،

(313) "économiste" النّظرة التي تعيد كُلّ شيء إلى الاقتصاد دون سواه.

(314) المادة (27) من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان تنصّ على ما يلي:

1 – لكلّ فرد الحقّ في أن يشترك اشتراكًا حرًّا في حياة المجتمع الثقافي وفي الاستمتاع بالفنون والمساهمة في التقدّم العلميّ والاستفادة من نتائجه.

2 – لكل فرد الحق في حماية المصالح الأدبيّة والمادّية المرتبطة بإنتاجه العلمي أو الأدبيّ أو الفنّي.

(315) أنظر: "توصية بشأن مشاركة الجماهير الشعبية في الحياة الثقافية وإسهامها فيها" الصادرة عن "المؤتمر العام [لليونسكو] في دورته التاسعة عشرة، نيروبي نوفمبر 1976. نشر منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة.

إقرار لمختلف الثقافات بالقيمة التي تستحقّ ، فكثيرًا ما ارتبط التأكيد في نصوص اليونسكو على مبدأ حق إنتفاع كل الناس من الإنجازات العلميّة والمعرفية وحقهم في المشاركة في الحياة الثقافية دون تمييز بينهم على أساس جنس أو دين ، بمبدإ آخر يتمثّل في أن "الكلّ ثقافة كرامة وقيمة ينبغي إحترامها والحفاظ عليها . . . " (316) . وفي هذا المبدإ إقرار ، من ناحية ، بحق الشعوب في الاختلاف" ودعوة ، من ناحية أخرى ، إلى إعادة الاعتبار إلى ثقافات كلّ الشعوب وخاصة منها تلك الخارجة من ربقة الاستعمار . وهذا الخطاب ليس غريبًا عن أغلب مثقفي بلدان "العالم الثالث" المنضوية حكوماتهم ، حديثًا ، تحت راية المنظمات الدولية ، والذين غالبًا ما ذهبوا فيه إلى اعتبار تحقيق الهويّة الثقافية" إنما هي الطريق إلى إزالة مظاهر التبعيّة الثقافيّة المشروط تحقيق الاستقلال الفعليّ بها . ويلتقي هذا الخطاب كذلك مع ما دأب جيلٌ من المفكّرين والفلاسفة الغربيّين على تأكيده في أبحاثهم ونظرياتهم.فلقد أعاد الكثيرُ منهم النظر في المقاييس التي على أساسها نُظِر إلى ثقافات الشعوب غير الأوروبيّة، ودعوا إلى التخلّي عن الأحكام المعيارية المطلقة على ظواهر تلك الثقافات والحضارات،والعمل على فهمها إنطلاقًا من منطقها الداخليّ الخاص. (317)

---

(316) هذا ما تنصّ عليه المادة الأولى الواردة في أحكام إعلان مبادىء التعاون الثقافي الدولي الذي اعتمده المؤتمر العام لليونسكو في دورته الرابعة عشرة (4 ـ 11 ـ 1966) أنظر النصّ المذكور وانظر كذلك ص : (1) من "توصية بشأن مشاركة الجماهير الشعبيّة في الحياة الثقافيّة وإسهامها فيها" ، مؤتمر اليونسكو العام ، الدورة XIX ، نوفمبر 1976 .

(317) أصحاب المقاربات الأنتروبولوجية للثقافة وخاصّة منهم كلود ليفي شتروس " C. Levi Strauss " (1908 ـ ") .

أما المستوى الثاني لإسهام الخطاب اليونسكوي في خلق هذا الجوّ الدّاعي إلى التّطور النّسبيّ للثقافات وإلى تأصيل الابداعات الفنّية عامة والمسرحية خاصّة ، فكان أوضح صلةً بمجال المسرح في ذاته ، فما انفكّت هذه المنظمة ، منذ نشأتها سنة (1946) تُولي الفن المسرحيّ وفنون الفرجة عامة عنايةً خاصّة ولا أدلّ على ذلك من تبنّي المشرفين عليها منذ سنة (1948) "المركز الدولي للمسرح" (318) وإسهامهم في إقامة مؤسساته الدولية ، ودعم مبادراته بشكل متواصل ما عتئت معه نشاطات هذا المركز تطّرد سنة بعد أخرى إلى حدّ أصبح عدد ما ينظّم في إطاره من ندوات ومنتديات ومهرجانات إقليمية ودولية يفوق في السنة الواحدة العشرة (319) . ويضاف إلى دعمها لهذا المركز إسهامها بشكل مباشر في إنجاز عدد من النشاطات المسرحيّة في أغلب أقطار العالم .

والصبغة الاقليمية (319') والدّوليّة التي ميّزت أغلب النشاطات المسرحيّة التي أسهمت فيها منظّمة اليونسكو وخاصة ما أنجز منها في إطار المركز العالمي للمسرح أو أحد فروعه ، قد مكّنت المسرحيّين والمنظّرين من (320) قنوات أوسع لبثّ الخطاب المسرحي الحرفيّ الإبداعي والتنظيري ومن أطر أخرى للجدل حول قضاياه ومسائله . وكان لهذه السمة الدّوليّة التي عرفتها أغلب هذه النشاطات ، كذلك ، أن وجّهت أغلبّ النّدوات والمهرجانات التي نظّمتها اليونسكو أو أسهمت فيها إلى مختلف أشكال الفرجة التي عرفتها الشعوب غير الأوروبية تُعَرّف بها وتُبَرّر ميزاتها ، وتتناول مسائلها

---

(318) أنظر الكتاب الصادر عن هذا المركز بمناسبة إحياء ذكرى نشأته الخامسة والثلاثين (بالفرنسية) :
I.I.T, 35anniversaire 1948-1983.

(319) أنظر قائمة المنجزات لسنة 1982 مثلا ، المرجع السابق ص (72) .

(319') إقليمية : Regienale لا تقتصر على دولة وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مجموعة من الدّول ذات سمات مشتركة .

(320) ولعلّ ما يؤكّد موقع المسرح ومؤسساته الخاص من برامج اليونسكو الثقافية هو المكانة التي يحتلّها المركز الدولي للمسرح إذ هو ينتمي إلى الفئة (أ) من المنظمات الدولية غير الحكومية التي تحظى من اليونسكو بإقامة "علاقة تشاور ومشاركة" . أنظر التعريف بمثل هذه الفئة من المنظّمات وعلاقات اليونسكو بها في كتاب : د . حسن نافعة ، "العرب واليونسكو" ، عالم المعرفة ، عدد (135) ، الكويت 1989 ، ص 72 وما بعدها .

البحث والتمحيص ، عوامل ذلك ميول المسرحيين الغربيين إلى الكشف عن أسرار فنون الفرجة التي عرفتها شعوب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينيّة ، لا تحقيقًا للخطاب اليونسكوي الدّاعي إلى التّقريب بين الشعوب ولا تناغمًا مع الشّعارات الموروثة عن الجمعية العالميّة للمسرح (321) والملحّة على إعتبار "فنون الفرجة حسب تعبير "فيرمين جيمياي" – أداةً لتحقيق التّقارب بين الشعوب ووسيلةً لإحلال السّلام بينها . . ." (322) ، فحسب ، وإنما كان ذلك سعيًا إلى تجاوز واقع الممارسة المسرحية الغربيّة السائدة فكانت هذه النّدوات والمهرجانات تحقيقًا لذلك ، وانسجامًا مع الخطاب الثقافي اليونسكوي الذي تبنّاها ، بمثابة الإطار الذي توفّر لمثقّفي الشعوب غير الأوروبيّة ومبدعيها ما به يستشعرون قيمة تراثهم الفنّي ويعملون على إعادة امتلاكه بعد كشف خصائصه ، وفي ذلك دعم إلى الدّعوة الصريحة الى تأصيل الممارسة المسرحيّة وتوفير للمناخ المناسب لوضع تلك الدعوة موضع التجربة والإنجاز. ولعلّ مهرجان "مسرح الأمم" الذي نظمه الفرع الفرنسي "للمركز العالمي للمسرح" في باريس وذلك بين سنتي 1957 و 1972 (323) هو تجسيد لصور من إسهام اليونسكو في خلق الجوّ العام المساعد على بروز تلك الدّعوات إلى تأصيل الفنّ المسرحي . فلقد كان هذا المهرجان فرصة

---

(321) الجمعيّة العالميّة للمسرح هي الجمعيّة التي ما انفكّ المسرحيّ الفرنسي فيرمين جيمياي Firmin Gemier يسعى إلى تكوينها في السنوات العشرين من هذا القرن ولقد تمّ المؤتمر الأوّل لهذه الجمعية في باريس بين 20 و 25 جوان 1927 . وأطلق عليه اسم : " La société universelle du théâtre. " ولكنّها لم تعمّر طويلًا نتيجة الظروف الدولية التي كانت تعيشها أوروبا وقد كان "فيرمين جيمياي" يذهب إلى أن "فنّ الفرجة إنما هو أداة التقارب والتفاهم والسلم " أنظر الكتاب الصادر بمناسبة الذكرى الخامسة والثلاثين للمركز الدولي للمسرح ص (8) ثمّ ص (17) .
I.I.T. 35 anniversaire (1948-1983)op . cit p: (8) - p: (17)

(322) أنظر ص (17) من كتاب ذكرى تأسيس المركز الدولي للمسرح الخامسة والثلاثون .

(323) لا يخفي دور كلود بلوزون Claude Plauson الآنف الذكر إلى جانب أ. م. جوليان A.M. Julien ، في تأسيس مهرجان "مسرح الأمم" أنظر الكتاب المذكور في الهامش السابق ص (20) ثمّ (64 – 73) .

لعـرض أهمّ النّتاجـات المسرحيّة الغربيـة المعاصرة بكلّ ما فيها من تنـافـر ، جنبا إلى جنـب ، مع ضروبٍ من فنـون الفرجة الآسيويّة والافريقيـة والأمريكيـة. ولئن أضحت المشاركـة في مهرجان "مسـرح الأمـم" هذا ، في نظر الـدّول المستقلّـة حديثـا ، على حدّ تعبيـر "جان دينيـو" و"جان لاقـوت" ، لا تقـلّ أهمّيـة عن قبول عضويّتهـا في منظّمة الأمـم المتحـدة (324) فإنّ ذلـك لا يمنع من الإقـرار بأنّ تلك العـروض الآتية من إفريقيا وآسيا كانت تستجيب لحاجات عبّر عنها المثقفـون والمسرحيـون الغربيّون في خطابهـم النقـديّ والتنظيـري ولم تفتأوا أن تتـرك أثرها في خطابهـم الإبداعي والفكـري ، فإضافة للأثـر الـذي تركته الفنـون التشكيليـة الافريقية في الرّسم والنّحت الغربيّين منـذ بداية القـرن (325) كان "مسـرح الأمـم" إطارًا تمّ فيه الاطّـلاع المباشر علـى " أوبـراء بيكيـن " (Opera de Pekin (326) سنة (1955)

---

(324) J.Duvignaud et J.Lagoutte le théâtre contemperain (culture et contre culture) op.cit.p: 130-131.

(325) أنظـر مثلا كتاب جورج أ. فلاناقان " G.A.Flanagan " الموسوم بـ: "كيف يفهـم الفـنّ الحديث" الصادر سنـة 1951 في نيويـورك والذي ترجمه وقدّم له كمال الملاّح وأطلق عليه عنـوان "حول الفن الحديـث" ، نشرته دار المعـارف بمصـر ، القاهـرة 1962 ، أنظـر بالأخصّ ص (186 ـ 191) من الترجمـة العربيـة .

(326) أوبرا بيكيـن Opera de Pekin يعتبر مسرح بيكيـن جمّاعَ عددٍ من الفنـون التقليدية الصّينيّة ذات السمـات المتميّـزة والطريفة ، ويمتاز هذا المسـرح بتنميـط دقيق للأدوار المسرحيـة ، وباعتماد قيافة " maquillage "رمزيّـة وأزيـاء ذات دلالات محدّدة وأسلوب في الإلقاء خصوصيّ إضافة إلى طريقـة في أداء الأدوار مؤسلبة stylisé بعيدة عن محاكـاة الواقع، فلكل لون دلالاتـه الدقيقة المتّفـق عليها ولكل حركـةٍ معناها . وجمّعُ هذا المسـرح بين الغنـاء والرقص والتشخيـص الصامت والحركـات البهلوانيّـة جعل منه في رأي المختصيـن فنّا شعبيّـا في الصين وفنّا مرغوبـا فيه خارجها . أنظر مقـال "ما هيـا وتسيـون" حولَ "مسرح الشـرق : الصّين" في موسوعـة الثريّا المخصصة لتاريخ [أشكـال] الفرجـة ص (353 ـ 377) (بالفرنسيـة) سبق التعريف بهـا .
Ma-Hiao-tsiun, Le théâtre en orient; la chine, in Encyclopédie la pléiade, Histoire des spectacles op.cit. pp: (333.377).

وعلى مَسْرَحَيْ "نو" Nô والكابوكي " Kabuki "(327) (سنة 1958)
وعلى مسرح الكاتاكالي " Kathakali " الهندي (328) وعلى فنون
الفرجة والرّقص الإفريقية . وكثيرًا ما كانت هذه العروض وراء دعوة الغربيّين إلى

---

(327) مسرح نو le Nô : يُنسب إلى المسرح الشعريّ ويعتبر حصيلة فنون مسرحية يابانيّة ضاربة في القدم وعادةً ما تُحَدَّدُ نَشْأتُهُ الرسمية بالقرن الرابع عشر ميلادي ويَعاد فضل حدّ قوانيه الصارمة إلى كل من كآن آمي Kan. Ami وابنه زيامي ZEAMI اللّذيْن حدّدا، في كتب مخصوصة تناقلها تلاميذ هُمَاوَمُريدُ وهُما بشكل سِرّي،بُنَى هذا الفنّ وأُسسه ، وطُرقَ إعداد الممثلين والمؤدّين ولقد عُثِر على كتابات الابن سنة (1909) ، وما أعْجب به الغربيّون بشكل خاص إتمام المدى الشّمُوليّ في عروض مسرح "النّو" وجمعه بين الموسيقى والرقص والإيقاع والأداء المعتمِد على سُنَن دقيقة إضافة إلى الشّعر، كما لفتت انتباههم هندسةُ قاعة العروض وشكلُ الرّكح وطبيعةُ العلاقة التي تربط المتفرّج بالفنّان المؤدّي . . أنظر المقال المخصص لفنون اليابان الدرامية في إطار وصف المسرح في الشرق الوارد في "موسوعة الثريا" المخصّصة لـ"تاريخ [أشكال] الفرجة ص (417 ــ 489) والمقال لـ: لي أوق .
LI. OGG, Le théâtre en Orient: Le Japon, in Ecyclopedie la pléiade, Histoire des spectacle op. cit. p (489-417)
أما مسرح الكابوكي " le Kabuki " فيُعيد المؤرّخون نشأته الرسمية إلى القرن السابع عشر ميلادي ويعتبرونه وليدَ فنونِ التّعبير الشعبيّة سواء منها المعتمدة على الأداء الحي أو المعتمدة أنواعَ الدّمى والعرائس. ويذهب هؤلاء المؤرّخون إلى اعتباره فنّا شعبيّا أمكنه أن يصمد رغم الظروف الصعبة التي مرّ بها والتي أدّت إلى منعه أحيانًا أو منع النّساء من ممارسته. ويخضع "الكابوكي" مثل الـ "نو" إلى سنن محدّدة في الأداء ويتطلّب جهودًا خاصة في الإعداد. وتلتقي فيه مختلف فنون التعبير الشعبيّة السمعية والبصرية. وكثيرًا ما أُقرّ له بتأثير كبير حتى على الفنون الغربيّة العصرية . . أنظر المقال السابق الذكر ، المعطيات نفسها .

(328) كاتاكالي (Kathakali) نوع من التعبير المسرحيّ يعتمد الحركة الجسديّة الدّقيقة والإيقاع المركّب ينسب الى منطقة Kerala جنوب غربي الهند ويتطلّب تكوين الممثلين الراقصين أكثر من (12) سنة من التمارين يُصْبح الواحدُ منهم قادرًا على التحكّم في أعضاء جَسَده وعَضَلات وجهه وعينيه تحكّما مطلقا . ويعتمد هذا النوع من المسرح سُنَنًا (codes) دقيقة . ويُعيد المؤرّخون هذا الفن إلى التقاليد الدينية والى أساطير البراهمانية ويَصِلُون بينها وبين ملاحم "رامايانا" Râmâyana والمهابا هاراتا Mahâbhârata . ولقد أعجب الغربيُّون ، خاصّة بالطابع الطّقسي لهذا المسرح ودقّةِ السّنَن التعبيرية وارتقائه إلى المسرح الشّامل الذي لا يعتمد على الأدب فحسب بل يتوسّل إمكانات الجسد المتعدّدة (الرقص والإيقاع والغناء والانشاد . . .)
أنظر :
Le théâtre en Orient: L'inde par Jeannine Aubeyer in Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des spectacles, op, cit. pp: (378-401).

تأصيل هذا الفن عند الشعوب ونشأة "اللجنة القارّة لمسرح العالم الثالث" سنة 1971 (329) في إطار "المركز العالمي للمسرح" تجسيد آخر للوعي بالمشاكل التي يعيشها مسرح البلدان غير الأوروبية في أذهان مثقفيها ومثقفي البلدان الأوروبية على السواء (330) . وأثر هذه اللجنة في حقل الجهود الداعي إلى تأصيل ممارسة هذا الفن عند غير الأوروبيين من الشعوب لا تتجلّى في كونها مؤسسةً متخصّصة ، تعبّر عن منابر مسرح بلدان العالم الثالث وتبرّر عينه في ذاته وبالنسبة إلى المسرح الغربي ، في إطار المؤسسة الأم فحسب ، وإنّما تتجلّى قيمتها بالأخصّ في ما أنجز في إطارها من أعمال ، وفي طبيعة النشاطات التي ترتّبت ما نظّمه المشرفون عليها من ملتقيات ومؤتمرات ومهرجانات (331) . فمنذ "المؤتمر المهرجان" الأول الذي نظّم ببلغراد (332) كان التوجّه التأصيلي بيّنًا خاصة عند تقويم ما عرضته الفرق المشاركة من مسرحيات فلقد تمّ التصريح بأنّ "لا نفع من وراء استلهام الأشكال المسرحية الغربية" بما فيها الأشكال العصرية وأن الخَتْم كلّ الخَتْم في "تعميق الاستفادة من الأشكال المسرحية الآسيوية" بشكل يبتعد عن النظرة السياحية الشبهة ويعمل على الرسوّ فيها على هذا الأصيل (333) وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى "المؤتمرات / المهرجانات" التي ستتوالى بشكل منتظم أو يكاد (334) فالناظر في ما تمخّض عنه لقاءاتها

---

(329) I.I.T, 35 anniversaire de l'IIT op. cit pp: (29), (67).

(330) كانت نشأة "لجنة العالم الثالث" في شهر جوان 1971 بلندن في إطار المركز الدولي للمسرح ، بمشاركة مسرحيين غربيين الى جانب مسرحيين من العالم الثالث أنظر قائمة المؤسسين والخبراء الواردة في المرجع السابق .

(331) أنظر قائمة النشاطات الواردة في كتاب السابق الذكر ص : (64 – 74) .

(332) أنظر التوصيات والقرارات الصادرة عن مؤتمر مسرح العالم الثالث المنتظم بين (23) و (30) نوفمبر 1971 "ببلغراد" ، محضر الجلسة، مرقون باللغتين الفرنسية والانقليزية (أرشيف المركز الدولي للمسرح) .

(333) المرجع السابق .

(334) أنظر قائمة المهرجانات والملتقيات المثبتة في النشرية الصادرة عن "المهرجان / الملتقى" الثاني المنتظم في دار الثقافة بمدينة ران "Rennes" الفرنسية التي كان يديرها شريف خزندار ، (مارس 1977) وتحت إشراف لجنة مسرح العالم الثالث والمركز الفرنسي للمركز الدولي للمسرح . صدرت النشرية مزدوجة اللغة (فرنسية إنقليزية) .

المذكورة من توصيات يلحظ المنحى التأصيلي حاضرًا بشكل مستمرٍّ لا ينفكّ يتبلور في صورٍ لا تني تتدفّق وتتجذّر من ملتقى إلى آخر : يُجمع المشاركون — مثلًا — في "المؤتمر/مهرجان" شيراز 1973 (335) على ثلاثة قرارات ، وذلك في إطار تقويم الممارسة المسرحيّة المنتشرة في بلدانهم ، تبرز أهمّية الثقافة التقليدية الشعبية في بناء الهوية الثقافية لبلدان العالم الثالث وتنبّه إلى ما يُحدق بها من أخطار متأتّية عن العزو الثقافي وعن التعامل مع نتاجاتها تعاملًا تجاريًّا سياحيًّا . وتدعو ، بناء على ذلك ، الدّول الأعضاء إلى العمل على إيقاف صور التشويه التي تهدّدها ، وذلك بمجابهة السائد من الثقافات الغازية وتكثيف تبادل الخبرات بين مختلف البلدان التي تنبع ثقافاتها من أصل واحد قصد معرفتها معرفةً أعمق وتوظيف ذلك في الكشف عن الطاقات الدرامية الكامنة فيها (336) أمّا الدّورة الثالثة من هذا "المؤتمر/المهرجان" (337) فكانت التوصيات النّاتجة عنها تدعو إلى تعميق النّظر في مسألة الثقافة التقليديّة وفي صلتها بالأصالة والهويّة وتنبّه إلى الأضرار التي قد تحصل من جرّاء الجمع بين عناصر من ثقافات تقليديّة لا صلة تربط بينها ، بتعلّة تحقيق "مسرح شامل" . وتؤكّد على دور المسرح المنشود في إعادة الصّلة بين المستعمَرين السابقين والمستعمِرين على أسس جديدة (338) . أمّا المشاركون في "المؤتمر/المهرجان" الرابع (339) فتجلّى في توصياتهم إلحاح على الرّبط بين مسألة البحث في الثقافات التقليدية عن سمات التميّز وبين مسألة التحرّر

---

(335) أنظر الصفحتين (2) و (3) من محضر الجلسة الخاصة بهذا المؤتمر/المهرجان (8 صفحات مرقونة باللّغة الفرنسية ومؤرّخة بـ 9 /9/ 1973 .

(336) المرجع السابق الذكر (المعطيات نفسها) .

(337) وتمّ في شيراز ، أنظر محضر الجلسة السابق الذكر .

(338) أنظر نشريّة "مهرجان/الملتقى" مسرح العالم الثالث ، الذي تمّ في مدينة رانRennes الفرنسية (سبق ذكره) .

(339) تمّ في مدينة كرّاكاس Carracas بفنزويلا ، أنظر محضر الجلسة (أرشيف المركز الدولي للمسرح I.I.T) .

السياسي والاقتصادي ، من ناحية ، وعلى أهمية بناء الشخصية القومية دون أن يكون ذلك إنكفاءً على النّفس وتعلّقًا بالماضي لذاته من ناحية أخرى ، واستمرار قراراتهم بإبراز أهمّية التجارب المعتبَرة في إطار الأقاليم لخلق مسرح أصيل وجديد (340).

وإسهام اليونسكو في خلق الجوّ الداعي إلى التأصيل لا يقتصر على ما ذكرنا إذ أنّ ما أقدمت عليه المؤسّسة الدوليّة على تنظيمه من "ورشات عالميّة للمسرح" في إطار ما أطلق عليه تسمية "ورشات عالمية متعددة الاختصاصات" (341) يُجسّد بصورة أوضح هذا الإسهام الواعي ، وذلك لأنّ الغاية المتمثّلة من وراء هذه الورشات في الخطاب المصاحب لها إنّما هي دعم الإبداع الفني الأصيل في مختلف "البلدان الأعضاء" وذلك عبر توفير ظروف مناسبة للبحث والتجريب . (342) ولا نرانا مجازفين إذا ما اعتبرنا هذه الورشات بصورة ما تتويجًا لمجموعة من المبادرات أقدمت عليها اليونسكو بشكل مباشر أو عن طريق المركز العالمي للمسرح لتحفيز النّظر في مسرح الفرجة في غير بلدان أوروبا عامة وفي آسيا وإفريقيا بشكل خاص سعيًا إلى إستيعاب ميراثها وخصائصها وعملا على الوقوف فيها على "مناهج وتقنيات" يمكن أن تفيد مسارح تلك البلدان ومسارح بلاد الغرب على حدٍّ سواء ويمكن أن نذكر من بين ما أنجز في هذا الإطار الملتقى الأول "للمسرح الشعبي" في "بومباي" بالهند سنة 1956 (343) وملتقى "المسرح الشامل" الذي تمّ في "نيودلهي" سنة 1966 (344) والملتقى الذي تمّ حول "الشرق والغرب في المسرح" سنة 1964 باليابان . والذي دعانا

---

(340) أنظر محضر الجلسة السابق الذكر .

(341) Unesco, Ateliers polyvalents internationaux, dossier documentaire n°: 14.

(342) أنظر التعريف في الأثر السابق الذكر ص (7 - 9) .

(343) أنظر المركز الدولي (IIT) للمسرح في ذكراه الخامسة والثلاثين .

(344) المرجع نفسه .

إلى إعتبار هذه "الورشات" تتويجا ، بشكل ما ، لمختلف تلك المؤتمرات والمهرجانات هو طابعها الجامع بين الشاغل التنظيري والمدى العملي والتطبيقي ، من ناحية ، واندراجها ، من ناحية أخرى ، ضمن خطة مرسومة لا يخفى على الناظر فيها تطلعها إلى التناغم مع منطلقات حركة الخطاب اليونسكوي ووجهته وتفاعلت مع الخطاب المسرحي الغربي المعاصر في ذات الآن . فالناظر ، مثلا ، في ما تم من هذه الورشات ، سنتي 1975/1976 ، يلاحظ أنها موزعة ، من ناحية ، على قارات آسيا وافريقيا وأمريكا وأوروبا وأنها تلتقي ، من ناحية ثانية ، في السعي إلى البحث في التراث الخاص بمنطقة جغرافية محددة (345) مما يمكن معه أن تنشأ أشكال مسرحية تخرج عن النموذج الأوروبي السائد في هذا العصر . ولقد بدا الوصول إلى الأمر ، في ما أعلن عنه من أهداف ، رهين إتباع أحد الطريقين يتمثل أولهما في الارتباط بالخصائص الثقافية لمنطقة جغرافية بعينها لا تتجاوز ، مثلما كان الأمر في كل من الورشتين اللتين تمتا في غانا (346) والهند (347) فقد كان الهدف المعلن عنه من وراء تنظيم "ورشة المسرح العالمية المتعددة الاختصاصات الخاصة بإفريقيا "بأكرا" (348) متمثلا في البحث عن "المناهج والتقنيات (349) الكفيلة بدفع التجارب المسرحية التقليدية (350) الإفريقية إلى الرقي ... [وذلك قصد] دعم نشأة مسرح إفريقي معاصر [متميز] يتأسس على مواد [فنية وجمالية] مستقاة من المصادر الإفريقية التقليدية ... " (351) وكذلك كان الأمر بالنسبة

---

(345) UNESCO, Ateliers polyvalents internationaux, op. cit.

(346) تم في مدينة Accra وامتدت أشغاله بين (20 فيفري و31 مارس 1981) .

(347) امتدت أشغاله بين 23/2 و20/3 من سنة 1976 بمدينة : Chaudigarh

(348) Unesco ,Ateliers polyvalents ... op cit p: (47- 53) .

(349) ترجمنا بها عبارة thechniques ولم نعتمد عبارة تقنيات لاجتناب اللبس مع مادة فن ومشتقاتها .

(350) الأثر السابق الذكر .

(351) ص : (47) من المرجع السابق الذكر .

إلى "الورشة العالمية للمسرح الشعبي" التي تمت في "شاندِيغَرح" (chandigarh) (352) إذ كان الهدف من ورائها "تجريب" عدد من "المناهج وتقنيات العمل" سعيًا وراء "نقل السّير والأساطير الشعريّة التقليدية الآسيويّة إلى شكل من المسرح الشعبي ..." (353). أما الطريق الثانية إلى تجاوز السائد من الممارسات المسرحيّة فتمثلت في التأليف بين ميراث ثقافيّة مختلفة الأصول وذلك إمّا إستجابة للطابع المتعدّد والمركّب لثقافة المنطقة الجغرافية المعنية أو سعيًا إلى تجاوز الحواجز الثقافية إضافة إلى تخطّي صور الرداءة. ولقد كانت "الورشة العالميّة للبحث المسرحي" التي أنجزت في "أياكوشو" "Ayacucho" بالبيرو "Perou" (354) تجسيدًا للمنحى الأوّل فلقد كانت الغاية من إنجاز أعمالها التأليف بين الميراث الثقافية الإفريقية والهندية الحمراء والاسبانية والكريولية (Creole) أو هي الفسيفساء التي منها تتكوّن ثقافة أغلب البلدان الأمريكية الجنوبيّة، بشكل ينشأ معه إبداع مسرحي متناغم وطريف (355). وكانت "الورشة العالميّة للبحث المسرحي" التي دارت أعمالها في "بلغراد" (356) تجسيدًا للمنحى الثاني فلقد خصّصت لما سمّي "المسرح الثالث" "Le tiers théâtre" (357) الذي أدار ظهره إلى المصادر الغربيّة وتوجّه إلى العالم الثالث بحثًا في أشكال تعبيره الأصيلة عمّا يتجاوز

---

(352) الأثر السابق الذكر ص (15 ـ 28).
(353) المرجع السابق، المعطيات نفسها.
(354) امتدت أشغاله بين 12 و28 ماي 1978، الأثر السابق الذكر ص (55 ـ 67)
(355) المرجع السابق، المعطيات نفسها.
(356) امتدت أشغاله بين 21 ـ 29 سبتمبر 1976، أنظر الأثر السابق ص: (41 ـ 16)
(357) إسم أطلقه "أوجينو باربا" على مجموعة من التجارب المسرحية سعت إلى إعادة النّظر في وظيفة المسرح ودوره في المجتمع على ضوء ما أمكن إستخلاصه من الممارسات العفويّة التي عرفتها مختلف شعوب العالم والتي لا ترتبط ببناية معيّنة ولا بمؤسّسات وتراتيب، ولقد نظّر لها "أ. باربا" تنظيرا إعتمد فيه على التّأليف بين الأشكال الشعبية التي عرفت في آسيا وافريقيا وأوروبا القرون الوسطى. يركّز فيها على التعبير الجسدي والغناء وعلى ما يمكن أن يكوّن المسرح الشّامل وتبقى حدود هذا المسرح مفتوحة، وصور التجارب الممارسة في إطاره مختلفة، لكنّها تلتقي حول البحث عن مصادر للمسرح أخرى غير غربيّة بالاساس ويكاد يصبح ممارسوه أقرب الى المناضلين المنقطعين إلى قضاياهم منهم الى الفنّانين التقليديين الباحثين عن الشهرة.

الرداءة السائدة في الممارسة الغربيّة لهذا الفن وفقًا يسمح بتحقيق تواصل بين الناس لا تقف الحواجز اللسانية والثقافية دونه (358) ولقد كان للمرمى المعبّر عنه في خطاب "المسرح الثالث" هذا علاقة بأحد المبادئ التي أتى بها الخطاب اليونسكوي والمتمثّل في السّعي إلى تحقيق التواصل والأخوّة بين شعوب الأرض دون تمييز على أساس عرقيّ أو حضاري . ولعلّ هذا ما يفسّر الحظوة الخاصة التي لقيها "أوجينيو باربا" E. Barba المنظّر الأساسي لهذا "المسرح الثالث" من قبل منظّمة اليونسكو والمؤسسات المنبثقة من طرفها واحتضانها في آن حضوره ومجموعته في ما نظّم من ملتقيات وورشات مسرحية (359) ولئن كان للمنحى التأصيلي المتوخّى من طرف "المسرح الثالث" هذا في معالجة فنون الفرجة المستقاة من البلدان غير الأوروبيّة الأخذ بمنطلق أوروبي وتوجّه مؤدٍّ ، بصورة من الصور ، إلى طمس الخصائص المميّزة للثقافات التي منها نشأت فنون الفرجة الأصيلة تلك ، فإنّ في خطاب "المسرح الثالث" هذا صورة أخرى لتلاقي الخطاب المسرحيّ الغربي المعاصر مع الخطاب المسرحيّ التأصيلي في غير بلدان أوروبا ودافعًا للمسرحيين غير الأوروبيين إضافيًا إلى العناية بفنون الفرجة المنتشرة بينهم ودعمًا للتوجّه التأصيلي في ممارسة هذا الفن بين ظهرانيهم ، وذلك لأنّ في خطاب "المسرح الثالث" هذا إقرارًا، من ناحية، بقصور الممارسة الغربيّة السائدة لهذا الفن واعترافًا من ناحية أخرى ، بما في فنون الفرجة غير الأوروبيّة من طاقات تعبيريّة كامنة ، وهذان الأمران هما عقدتان أساسيّتان عليهما تقوم أهمّ الدوافع إلى التأصيل إضافة إلى الدوافع القومية ومنطلقاتها وامتداداتها السياسيّة . فلا غرابة ، من ثمّة ،

---

(358) المرجع قبل السابق .

(359) قد أوكلت منظّمة اليونسكو لأوجينيو باربا تنظيم مجموعة من الورشات وتنشيطها صحبة أعضاء فرقته مسرح الأودين Odin teatret السكنديناڤية نذكر منها ورشة حول البحث المسرحي 21 – 30 سبتمبر 1976 ببلغراد ، وورشة أخرى حول المسرح الجماعي في برقامو بإيطاليا أوت/سبتمبر 1977 وورشة أخرى حول ثقافات أمريكا اللاتينية الثلاثة ماي 1978 بالبيرو... إلى جانب حضوره في غيرها من الورشات واللقاءات .

أن يُقِرّ للخطاب اليونسكوي ولإسهامات هذه المنظمة بدور ذي بال في خلق هذا المناخ المساعد على الدعوة إلى تأصيل ممارسة هذا الفنّ في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية . وليس هذا المناخ الذي عبّر عنه الخطاب اليونسكوي ، في حقيقة الأمر ، إلاّ انعكاسا للشواغل الثقافية العامّة التي أضحت توجّه الحياة الفكرية في العالم وتجسيدا لاهتمامات ممارسي هذا الفنّ ، بشكل خاصّ . فهل هذه المنظّمة إلا صورة عن المجتمع الدولي ؟ وهل توجّهاتها إلاّ تعبير عن مواقف مثقّفي العالم وتطلّعاتهم ؟ وهل هذه التطلّعات إلاّ وليدة الشروط التي عرفتها بلدان مختلفة إبّان الاستعمار العسكري والثقافي في العالم ؟ وهل يمكن ، بناء على ذلك ، أن لا يتفاعل الخطاب التأصيلي العربي المعاصر مع هذا المناخ ؟

إنّ صلة الخطاب التأصيلي العربي بالخطاب اليونسكوي ثابتة ولا يتجلّى ذلك ، فحسب ، في تواتر مقولة "الحقّ في الاختلاف" وما تفرّع عنها في متن نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربي المعاصر بشكل صريح أو مضمر (360) وهذه المقولة أساس من الأسس التي عليها انبنى الخطاب اليونسكوي الرسمي ، وإنّما تتجلّى الصلة منه ، أوّلا ، في تفاعل البعض من أصحاب النصوص التأصيلية العربية المعاصرة بشكل مباشر ، وذلك منذ السنوات الستين ، مع الخطاب السائد في ما نظّمته اليونسكو والمؤسسات التي تبنّتها من لقاءات وندوات ومهرجانات ، وإقرار "علي الراعي" بالأثر الكبير الذي تركته مشاهداته ومتابعته لأكثر هذه اللقاءات والمهرجانات في توجيه رؤاه التأصيلية لهذا الفن (361) ، عيّنة ذات دلالة هامّة ، خاصّة وحضور خطاب هذا الأخير في نصوص دعاة التأصيل الآخرين غير خافية صرّحوا بذلك أم لم يصرّحوا . وتتجلّى هذه الصلة ، ثانيا ، في ما تبنّته أو نظّمته اليونسكو من ندوات أُفردت لفنون التعبير الفنّية العربية

---

(360) تكاد تكون هذه المقولة الركيزة التي عليها تنبني أغلب نصوص الخطاب التأصيلي العربي .

(361) أنظر الفقرة (4، 3، 2) خاصة .

عامّة والمسرحية منها بالخصوص (362) ولم يكن غائبا عنها كثيرٌ ممّن أسهم في ندوات وورشات أخرى توجّهت إلى فنون المسرح في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينيّة (363) تماما مثلما أشرف بعض رجال المسرح العَرَب من دعاة التّأصيل على بعض تلك اللّقاءات التي وجهتها اليونسكو إلى فنون غير البلدان العربية (364) . الامر الذي ربط ، بصورة ما ، رَبْطَ تفاعلٍ وجدل الخطاب التّأصيليّ العربيّ بخطاب دعوات التّأصيل التي أزدهرت في أصقاع العالم . ولو تتبّعْنا بعض تلك الندوات التي وجّهتها اليونسكو للمسرح العربي لَبَدَا لنا أنّه لا يمكن التغافلُ عن أهمّيةِ الدّور الذي لعبه الخطاب اليونسكوي-إلى جانب عناصر أخرى- في بَلْوَرة الخطاب التّأصيلي العَرَبيّ المعاصر وفي حدّ وِجْهَاتِه ، فالنّاظر في قائمة المشاركين في المائدة المستديرة التي نظّمتها اليونسكو حول المسرح والسينما العربيّين سنة : 1967 في بيروت (365) يُلاَحظ أنّ من بين رجال المسرح العرب الثمانية (366) المشاركين في أشغالها خمسة أعلنوا عن توجّهاتهم التّأصيلية في إطار تلك الندوة أو بعدها فأصبحوا أطرافًا أساسيّين في الخطاب التّأصيلي المعاصر للمسرح العربي ، فإلى جانب "شريف خزندار"

---

(362) تمت إلى حدود سنة (1967)، 5 ندوات في بيروت ، مثلا ، أنظر مقدّمة كتاب "المسرح العربي " (بالفرنسية الصادر عن اليونسكو وسبق التعريف به)

(363) أنظر قائمة المشاركين في أغلب الندوات ولاحظ حضور كل من "J. Darcante" "الامين العام للمركز الدولي للمسرح ITI و J. Duvignaud و J. Berque ، مثلا ، في ندوة بيروت 1967 المذكورة أنظر ص: (223)، (224) من "المسرح العربي" و (يونسكو)،

(364) لم يكتف العرب بالحضور المتصل في ما نظمته "لجنة المسرح للعالم الثالث" من نشاطات ومؤتمرات ومهرجانات (أنظر محاضر جلسات المؤتمرات السابق ذكرها) وإنّما ترأس بعضهم هذه اللّجنة.فلقد أنتُخِب المسرحيّ اللّبنانيّ "جلال الخوري" على رأس هذه اللجنة موسم 1975 — 1977 وخلفه "شريف خزندار" في نفس الموقع موسم 1977/1979 . أنظر ص(60) من كتاب "ذكرى تأسيس المركز الدولي للمسرح الخامسة والثلاثين السالف الذكر .

(365) أصدرت اليونسكو أهمّ ما دار في هذه الندوة من محاضرات ومناقشات وتوصيات في كتاب باللّغة الفرنسية أشرفت عليه " Nada Tomiche " بمساعدة "الشريف خزندار سنة (1969) سبق التعريف به .

(366) أنظر قائمة المشاركين في هذه الندوة المثبتة في آخر الكتاب الوارد ذكره في الهامش السابق، ص(223) .

الذي قدّم بمناسبة ذلك الاجتماع نصّه التأصيلي الأساسي (367) إضافة إلى "علي الراعي" الذي شارك بمحاضرة حول خصائص المسرح العربي وميزاته ، لنلحظ غياب كلّ من الطيب الصدّيقي وعبد الله شقرون وروجي عسّاف ، أما الثلاثة الباقون ، فلئن لم يعلنوا عن توجّهات تأصيلية في نصوص ذاتها حسب رأي الأخير (368) فإنّهم لم يبدوا معارضين لمسعى التأصيل ذاك . غير أنّ المثير للانتباه في الأمر ، أن المتأمّل في المسار الفنّي والمسرحي لواحد من هؤلاء الخمسة الذين ذكرنا وهو "روجي عسّاف"، يلاحظ أنّه كان إلى حدود مشاركته في أشغال هذه المائدة المستديرة أبعد ما يكون عن التوجّهات التأصيلية ، بل إنّ في مبرّرات ممارساته لهذا الفنّ في ما سبق تلك الندوة ما يصوّره على نقيض كل منحى تأصيلي ، فضلًا عن المنحى "الجذريّ" الذي رأيناه في نصوصه التنظيريّة الأخيرة.

ولئن حاول روجي عسّاف في نصّه الجامع (369) أن يرسم المسار الذي اتّبعه وأدّى به إلى ما ذهب إليه ، فإنّه إقتصر على مرحلة "مسرح بيروت" (1967 — 1970) مؤكّدا على "المأزق الطليعي" الذي أدّى إليه تجربة المسرح السياسي الباحث عن علاقة حميمة بالجمهور ومبرّرا مشروعيّة التوجّه إلى حيز الثقافة الشعبية من خلال تجربة "الحكواتي" أوّلًا ثمّ حسب المنظار الإسلامي الذي رأينا، غير أنّه تغاضى عن طبيعة المسرح الذي مارسه قبل 1967 وعن المؤسّسات التي احتضنته ، وكأنّه يسعى إلى رفض تلك المرحلة ومحوها . ولعلّ السرّ في هذا التناسي إنّما هو أهمّية التحوّل

---

(367) pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe...op.cit

(368) المسرحيون الثلاثة المعنيّون هم كلّ من علي بن عيّاد (المدير الفني للمسرح البلدي بتونس) وسامي عبد الحميد (رئيس فرع المسرح في ديوان السينما والمسرح العراقي) وحقي الشبلي (المدير العام لمصالح السينما والمسرح بوزارة الثقافة والتوجيه العراقية) ولقد كان هذا الأخير متقدّما في السنّ إذ هو واحد من روّاد المسرح العراقي. أمّا الأوّل فقد اختطفته الموت سنة (١٩٧٤) .

(369) روجي عسّاف ، المسرحة أقنعة المدينة ، ص (8 — 14) خاصّة .

الحاصل بين شواغله في بدايات السنوات الستين بالأخص وبين ما عبّر عنه في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات . فلقد كان لا يقتصر على إخراج ترجمات لمسرحيات غربيّة منتمية إلى الطليعة فحسب وإنّما كان المشرف على فرقة متفرّغة للمسرح في بيروت تؤمّن موسمًا من المسرحيات ناطقة باللّغة العربية (370) وفي إطارها أخرج سنة 1962 مسرحيّة غولدوني Goldoni (1707 – 1793) "أرلكان خادم السيّدين" باللغة العربية ثمّ تسرّبت في المواسم الموالية مسرحيات أخرى نذكر منها "فرانك الخامس" Frank V للمسرحي البلجيكي دورينمات (1921 -) Dürrenmatt .
إنّ تحوّله من مثل هذا المسرح إلى مسرح يسعى إلى الالتحام بالنّاس عبر الكشف عن لغة يفهمها الإنسان اللّبناني في أعماق القرى ويتقاطع مع مراجعه الثقافيّة وشواغله المحسوسة في إطار محترف بيروت (1967 – 1972) ثمّ في إطار فرقة الحكواتي يدعو إلى التساؤل عن الأسباب التي كانت وراء هذا التحوّل ويُغري بالميل إلى البحث عن ذلك في كلّ الظروف الموضوعية والذّاتية التي عاشها الرّجل بما في ذلك المناخ الفكري والثقافي الذي تندرج ضمنه الندوة المذكورة ومثيلاتها . ولئن كنّا لا نذهب إلى حدّ الجزم بالأولويّة الأثر الذي تركته النّدوة المذكورة ومثيلاتها في توجيهه وتوجيه غيره إلى مقولات الخطاب التأصيلي فإنّنا لا نرى من باب المغالاة الإقرار بأنّه لا يمكن أن يكون الخطاب الذي شقّ الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي المعاصر بمعزل عن المناخ الثقافي العام الذي بيّنّا تصوّرًا منه وبعضًا من أسبابه والذي كان الخطاب المسرحيّ الغربيّ

---

(370) Cherif Khaznadar, Le théâtre en syrie et au liban au cours des dix dernières années in le théâtre arabe op. cit. PP: (141-151).

أنظر كذلك :
خالدة سعيد ، الحداثة المسرحية وسيرة البحث عن الذّات ، دراسة في مسرح "فرقة الحكواتي" ، فصول (مصرية) ، المجلّد الرابع ، يوليو أغسطس سبتمبر 1984 ، ص : (106 – 122) .

المعاصر منذ أن استوى سواء من خلال ما بثّته قنوات هذه المؤسسات اليونسكوية من صور لتمرّد الغربيين على السائد من ممارسات هذا الفن بين ظهرانيهم أو من خلال سعي هؤلاء إلى تطعيم ممارساتهم لهذا الفن بما يستلهمون من ظواهر فنّية غير أوروبيّة ويوظّفون فيما يبدعون. وليست دعوة تأصيل المسرح العربي بمعزل عمّا نتج عن هذا المناخ من سعي غير العرب من الشعوب الافريقيّة والآسيويّة من دعوات إلى التأصيل لا تقتصر الصلة بين نصوصها والنصوص التأصيلية العربية المعاصرة على مجرّد التزامن في تاريخ الظهور وإنما تتعدّى ذلك إلى وحدة المنابع وتشابك المراجع وتلاقي الحوافز، ولا أدلّ على ذلك من إلتقاء الخطاب الغالب على "الورشات المنعقدة آلاختصاصات" والتوجّهات آلتي رأينا في الملتقيات والمهرجانات التي تنظمها المركز الدولي للمسرح أو لجنة مسرح العالم الثالث المتفرّعة عنه مع الخطاب الغالب على النّصوص آلتأصيلية العربية والتوجّهات الأساسية فيها.

4 ـ 4 ـ ما وراء الدواعي إلى التأصيل ومنطلقاتها ؟

إنّه بإمكاننا، بعد أن كشفنا عن أهمّ الدواعي الباعثة على ظهور الخطاب التأصيلي العربي المعاصر سواء ما عُبّر عنه منها بشكل صريح في متن نصوص هذا الخطاب أو لم يُعبَّر، وبعد تحليل أهمّ المنطلقات التي كانت ركيزة لذلك الخطاب، أن نقرّ، إجابةً على السّؤال الذي طرحنا في نهاية الفصل الثاني من بحثنا هذا، أنّ الدّعوة إلى تأصيل المسرح عند العرب ليست مجرّد صدًى لمسألة الأصالة والخصوصية التي وسمت الفكر العربي المعاصر (371) وإنّما هي ناجمة، إضافة إلى كونها نتاجًا للظروف الموضوعيّة والتاريخية التي ولّدت تلك المسألة في المحيط الفكريّ والثقافي العربي، عن طبيعة هذا الفن وخصائص ممارسته في ذاته. فلقد وقفنا، من ناحية، على تعلّق هذا الخطاب مع ما يشقّ الخطاب القومي وتطلّعاته من مسائل ارتبطت في أغلبها بالمشاريع المجتمعية المنشودة فيه واتّسمت بصور من الاختلاف

---

(371) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث .

والتناقض كانت وثيقة الصلة بتصور تلك الأساريع وطبيعة المصطلحات التي انبنت عليها، ووقفنا في الآن ذاته ، ومن ناحية أخرى ، على عمق تأصيل هذا الفن واتصال حضوره في خطاب المسرحيين والنقاد العرب منذ ممارساتهم الأولى له وذلك نتيجة طبيعة هذا الفن الذي يستمد شرط وجوده من فاعلية التلقي من من نتوجه إليهم بانجازه ، كما لمسنا الثالثة أهمية بين خطاب تأصيل المسرح العربي وخطاب المسرح الغربي المعاصر بشكل يكاد ينتفي عبره الغايات والمصطلحات وهذا الأمر من شأنه أن يدفع الباحث إلى التساؤل عن دلالة "القطيعة مع المسرح الغربي وتكسيره" التي ما انفك أغلب الداعين إلى تأصيل المسرح العربي من المسرحيين والنقاد العرب يعرضونها انطلاقا من مفهوم التأصيل والهوية الذي على أساسه تقام درجة تشعب هذا الفصل . فلئن أصبح الكلام عن الكاتاكالي KATAKHALI الهندي وعن الكابوكي KABUKI و"النو" NÔ اليابانيين وعن أوبراء بيكين Opera pekin الصيني وبدرجة أقل عن "الكوتيبا" KOTEBA المالي(372) أمرا متداولا لدى المشتغلين بالمسرح في العالم ولئن أصبح البحث في خصائص عروض الفرجة هذه متواترا عند جمهورها الذي يفوق في المسرح الغربي المستورد في نصوص الدعوة إلى التأصيل المعاصر فما هذه المسارح ؟

لا يمكن أن نجيب عن هذا التساؤل إلا بتحليل الصيغ المقترحة لتحقيق "مسرح عربي بديل" والوقوف على علاقتها بالمصطلحات والدواعي التي رأينا سمة التركيب غالبة عليها .

---

(372) سبق التعريف بهذا النوع من الفرجة أنظر الهامش رقم (98) من الفصل الأول .

5 ـ مسالك التّأصيل

5 ـ مسالك التأصيل

5 ـ 1 ـ موقعها من خطاب التأصيل وسماتها

5 ـ 2 ـ مسالك التأصيل التنظيري

5 ـ 3 ـ مسالك التأصيل الابداعي

5 ـ 4 ـ مسالك التأصيل ، المنطق والآفاق والحدود .

5 ـ 1 ـ موقعها من خطاب التأصيل وسماتها :

إن الناظر في بنية نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربي تلفت انتباهه مجموعة من المظاهر لا تخلو من دلالة . أولها ضيق الحيز الذي يحتله ـ في أغلبها ـ بيان الطرق والمسالك المقترحة لتحقيق هذا التأصيل تحقيقا عمليا ، بالقياس مع الفضاء المفرد فيها لعرض الدوافع والدواعي وبيان الاسباب والتعاليل وبسط الاهداف والغايات .

فعلى الصفحات الثماني والثلاثين التي استغرقها نص الشريف خزندار التأصيلي الاساس وتذييله (1) لم يفرد الكاتب ، مثلا ، أكثر من أربع صفحات لعرض "العوامل" والادوات التي بالتأليف بينها يمكن أن "يبعث شكل (2)

1) يمتد نصه التأصيلي "من أجل إعادة خلق تعبير درامي عربي . . . " السابق الذكر بين صفحتي (39) و (76) ويمتد تذييله بين الصفحتين (76) و (80) فيكون حساب صفحاته 42 صفحة ، اذا ما حذفنا منها 4 صفحات ونصف (72 ـ 76) خصصها لقائمة المراجع و 4 صفحات أفردها لبيان إمكانيات توظيف الشكل الدرامي العربي المرتقب في إطار الاذاعة والتلفزة والسنما (65 ـ 69) ، كان عدد الصفحات الفعلية المخصصة لمسألة تأصيل المسرح العربي 34 صفحة .

2) تمتد هذه الصفحات بين نهاية ص (61) وص (65) .

عربي للتعبير الدرامي " (3) ، ولم يتجاوز عدد الصفحات التي خلص فيها سلمان قطاية إلى "نتائج عملية إيجابيّة ، حسب تعبيره ، هدفها خلق فنٍ مسرحيّ عربيّ أصيل " (4) الخمس صفحات لا غير في حين يمتدّ كتابه على ثمان وثمانين صفحة (5) . أمّا عبد الفتّاح روّاس قلعه جي فإنّنا لا نكاد نعثر في نصّه التأصيليّ المستغرق أكثر من واحد وسبعين صفحة على ما يناهز الصفحة الواحدة تتناول فيها مسائل التأصيل العمليّة في شكل جملٍ تناثرت على إمتداد متن نصّه ذاك (6) ولم يخرج عن هذا المسلك كلّ من أدونيس وفرحان بلبل على ما بين رؤاهما من تعارض (7) .

---

3) التّعابير الموضوعة بين ظفرين هي تعابير الكاتب طبعا .

4) سلمان قطاية ، المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ سبق التعريف به ، ص (68) .

5) يستغرق متن النص "74" صفحة فعلية خصّص "7" منها لوضع المسألة (11 ـ 17) و"5" صفحات لبيان "واقع المسرح العربي" (19 ـ 23) و"43" صفحة لتعريف المسرح " وتحديد جوهره ، واستعراض "الأشكال العربيّة" المسرحية القديمة (25 ـ 67) و"5" صفحات لبيان "الخصائص الفنّية المشتركة" التي على أساسها يمكن أن ينشأ مسرح عربيّ أصيل (68 ـ 72) ، وأفرد "14" صفحة في آخر الكتاب لوصف "تجربة المسرح في المغرب العربي" (73 ـ 88) .

6) يمتدّ نصّ "قلعه جي " الموسوم بـ: "مشروع آخر في المسرح العربيّ" في صورته الثانية بين صفحتي 105 و 174 من كتابه مسرح الرّيادة وقد سبق التعريف به .

7) أنظر نصّيهما :

"المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" لفرحان بلبل و"خواطر / نقائض في المسرح العربي بالنسبة" إلى أدونيس وقد سبق التّعريف بهما .

أمّا المظهر الثاني فيتمثل في غلبة صيغ التردّد حيناً ولهجة الإعتدال أكثر الأحيان على نصوص هذا الخطاب عند بيان المسالك الكفيلة بتحقيق تطلّعات الدعوة إلى التأصيل مقارنة بالأسلوب التقويميّ والمنحى القطعيّ والبتّ السائديْن عليه ، عند بيان الأسباب الداعية إلى التأصيل ، سواء تعلّق ذلك بوصف واقع الممارسة العربيّة لهذا الفنّ أو بيان طبيعة المسرح الغربيّ ونتاجاته وأثر ذلك في اتّصال التبعيّة الثقافية واستمرارها وفي الحدّ من الطاقات الإبداعية للإنسان العربيّ . وهذا الأمر واضح ، مثلا ، في نصّ يوسف إدريس التأصيليّ الأساس الذي تواترت أهمّ مقولاته ، بحكم أسبقيّته ، في أكثر ما لحق من نصوص تأصيليّة في المشرق أو المغرب ، فبعد أن ألحّ على إبراز مظاهر التناقض بين المسرح الأوروبيّ ونتاجاته مع طبيعة الفكر والحسّ العربيّين (8) وبعد أن أكّد أكثر من مرّة في مقالاته الثلاثة تلك أن "المسرح بشكله "العالميّ" المزعوم ، حسب تعبيره ، هو الذي قضى على مسرحنا الخاصّ بنا والذي كان محتّما أن يظهر إلى الوجود يومًا ..." (9) ، فيتراءى للقارئ من خلال هذا التأكيد والإلحاح أنّ الخلاص من هذا الوضع إنّما هو في القطع مع هذا المسرح الأوروبيّ سواء منه المنتشر بين العرب عبر الترجمة والاقتباس أو من خلال ما ألّف الكتّاب العرب ويؤلّفون أو ما أنجز مسرحيّوهم وينجزون من أعمال فنّية تسير على منوال النماذج الغربيّة (10) . إلّا أنّ القارئ تعترض سبيله في القسم الأخير من النّص ذاته صورٌ من الاعتدال

---

8) يوسف ادريس ، نحو مسرح مصري ... وقد سبق التعريف به ص (474-476) .
9) نحو مسرح مصري ص : (476) والظفران من لدن الكاتب .
10) أنظر المصدر السابق ص (476) بالأخصّ .

في المواقف تصل إلى حدّ التراجع عمّا يمكن أن يستنتج من وراء ما قيل إذ يعمد الكاتب إلى رفع الإلتباس الممكن مشيرًا إلى أنّ مقصده ، على مستوى الممارسة العمليّة أبعدُ ما يكون عن الدعوة إلى تلك القطيعة ، فيقول نصريحا : "... وإذ أقول هذا لا أعني مطلقا أن تتوقّف حياتنا المسرحيّة حتى نحقق لها المسرح النصّي ، إنّه عمل يجب أن يسير جنبًا إلى جنب مع حركة سيْرنا المسرحيّة ..." (11) . وهذا المسلك ذاته بَيّن في المنطق الذي خضع له نصّ شريف خزندار السابق الذكر (12) . فلقد ذهب كاتبه في آخره إلى أنّه "ليس من الصواب أن يتخلّى العرب عن ممارسة المسرح في شكله الأوروبي المنتمي إلى الحضارة الغربيّة والخاضع إلى المقاييس الجمالية والأسس الفكرية الغريبة عن حسّهم ورؤاهم ، حتّى وإن كان لا يتوجّه إلّا إلى أقليّة من الناس هم المثقفون (13) ، وهو الذي ما انفكّ منذ إفتتاح هذا النصّ يدعو إلى رفض الخضوع إلى هذه المقاييس وتلك الأسس معلّلاً الأمرَ ، من ناحية ، بما انْجرّ عن ذلك المنحى ويَنجرّ من طمس لصور المسرح العربيّ الأصيل وبما آلت إليه ، من ناحية أخرى ، نتاجات المسرح الغربيّ السائدة ذاتها من اهتراء وما أصاب هذا الفنّ في صورته تلك من إنسداد أفق (13') .

وأما المظهر الثالث البيّن في نصوص الخطاب التأصيلي المعاصر في مجال المسرح فيتمثّل في ثِقَل وزن مسالك التأصيل التنظيري وأولويّته فيها قياسًا مع مسالك التأصيل المرتبطة بالممارسة الإبداعية لهذا الفنّ .

---

11) المصدر السابق الذكر ، ص (434) .
12) أنظر مقال شريف خزندار الموسوم بـ :

Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels.op.cit.

13) المصدر المذكور آنفا ، ص : (66) .
13') المصدر المذكور ص (66) و (78) .

فلقد ذهب البعض منهم ، شأن يوسف ادريس ، مثلاً ، إلى أعتبار معالجة مسألة تأصيل المسرح العربي "وضعًا لا ألف باء مفهومنا ليس فقط لمسرحنا – على حد تعبيره – وإنما لفنوننا عامة ..." (14) وأعتبر آخرون أن الأمر الأهم في عملية التأصيل متمثل في الوقوف على ضوابط مخصوصة ، بها يحدّ هذا الفن(15) وعلى أساسها تقوّم نتاجاته(16) في حين بدت الوجهة الأنجع في جهد تأصيل هذا الفن عند آخرين منهم متمثلة في "بناء نظرية عربية تكون السند الفكري" (17) للإبداع المسرحي العربي بل يرى بعضهم إنجاز مسرح عربي مشروطا "ببناء نظرية لهذا المسرح" (18).

فما هي دلالة مثل هذه المظاهر ؟ وهل يعني ذلك أن الأهم في نظر الداعين إلى التأصيل إنما هو إقناع النفس أولا والآخرين ثانيا بمشروعية شاغل التأصيل وجدواه ؟ أم هو الإقرار بأن تحقيق التأصيل على صعيد الممارسة الإبداعية العملية لا يحتاج إلى تحصيل مسبق لمسالك بقدر احتياجه إلى تعليل التوجه التأصيلي ذاك وتبريره ؟ أم هو الميل إلى أعتبار مرحلة الإنجاز الفعلي لتطلعات الداعين إلى التأصيل لم تحن بعد ؟ أم هو عسر حذق المسالك الإبداعية عامة والمسرحية منها بالأخص يقف وراء إرجاء ضبط مسالك التأصيل ضبطا دقيقا يتناسب مع الخطاب المعلل للدعوة إلى التأصيل ؟

لنستعرض ، بدءًا ، مسالك التأصيل التنظيري الواردة في نصوص الخطاب التأصيلي هذا ونحاول أن نقف على دلالة تلك المسالك ثم نتعرض إلى صور التأصيل المقترحة على صعيد الممارسة الإبداعية للمسرح ، ساعين إلى

---

14) يوسف إدريس مقدمة الفرافير، ص (6) .

15) يمكن أن نذكر ، مثلاً ، كلا من سلمان قطاية في كتابه "المسرح العربي ..." ، وعبد الفتاح روّاس قلعه جي في كتابه "مسرح الريادة ..." .

16) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة".

17) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ص : (47 و 118) .

18) قلعة جي ، مسرح الريادة ، ص (174) .

الوقوف على موقعها من بعضها البعض ومن مسالك الابداع الأوروبية محاولين استشراف آفاق تلك الدّعوات التّأصيلية وحدودها .

5 – 2 – مسالك التأصيل التنظيري :

لئن اختلفت التسميات التي أطلقها أصحاب الدعوات على مسالك
التأصيل التنظيري وتعددت ، فإنّ حضوره في نصوصهم بيّن ، والالتقاء
شواغلهم فيه حاصل حتى وإن تضاربت المواقف وتعارضت الرّؤى والمنطلقات ،
بل تجلّى شاغل التأصيل التنظيري في الخطاب العام بمثابة حجر الزاوية
الذي من دونه لا يستقيم فعل التأصيل . ولعلّ السّبب الكامن وراء وقوع التأصيل
التنظيري هذا الموقع من الخطاب التأصيلي إنّما هو ارتباط مسألة التأصيل
بشاغل التأسيس وتعبيرها عنه في آن ، إذ أنّ في الدّعوة إلى التأصيل

إقراراً، من ناحية، بمشابهة علة ما نراد تأصيله بمحيطه وإعراضها بحجاب يأتلق عنه، وسعيًا، من ناحية أخرى، إلى الارتقاء بعلته تلك من العلاقة العابرة بذلك المحيط وحقائقه إلى علاقة المتجذر فيه والمتنامي معها، يقوم بدعم إرساء أسس محلية تنبني عليها رؤية جديدة لهذا الفن ولممارسته تكون كفيلة بإكسابه كل العناصر الفكرية والجمالية الحائلة دون تحجيم عدة العلة المريبة.

5 — 2 — 1 — مسألة البحث عن المسرح المفقود وسائل التأسيس :

ويرتبط تعطيل التأصيل بسائل التأسيس ما إنفك التعبير عنه في خطاب تأصيل المسرح العربي يتخذ من فترة إلى أخرى طابعه شكل أحسن الإلحاح على أهميته في النصوص التأصيلية المتأخرة بصفة بارزة (18)، فبعد أن اعتبر يوسف إدريس العمل على تأصيل المسرح العربي "وضعًا لأسس بناء هذا المسرح" (19) وذهب عز الدين المدني إلى أن النص العربي المنشود إنما هو "مشروع تطلقه بالتأسيس" (20)، تبنّى عبد الكريم برشيد الرأي نفسه

---

18) لاحظ تواريخ ظهور النصوص الآتي ذكرها في الهوامش الخمسة اللاحقة.
19) يوسف إدريس، مقدمة "الفرافير" سبق التعريف بها، ص: (5) وقد نشرت سنة: (1966) في حين كتبت مقالاته سنة: (1964).
20) عز الدين المدني، نحو كتابة مسرحية عربية جديدة (السابق الذكر) ص: (12) وقد نشرها سنة: 1978 بعد 5 سنوات من نشر بيانه سنة: (1973).

والتعبير ذاته في أكثر من نصّ من نصوصه مع الحاح أشدّ فذهب مثلاً إلى أنّ بناء "نص عربي جديد [مشروط] بإيجاد النص العربي المؤسّس" (21) واعتبر الدّور الذي ستضطلع به ما أسماه "بالاحتفالية" متمثّلا في "مهمّة التأسيس، تأسيس فنّ – حسب تعبيره – وتأسيس فكر وتأسيس مؤسسة وتأسيس تقاليد مسرحيّة مغايرة" (22) وعلى الطّريق ذاتها سار فرحان بلبل عندما عمل على تحديد دور النّقاد العرب فقال: "على [النقاد] أن يترصّدوا تجارب الكتّاب المسرحيّين وأن يستخلصوا منها القواعد والمقاييس... وبهذه الطريقة يستطيع النّقاد تأسيس نقد مسرحيّ عربيّ، ويستطيعون دراسة المسرحيّات العربيّة من داخلها لا من خارجها..." (23) وكذلك كان أمر عبد الفتّاح رواس قلعة جي عندما رأى أنّ لا سبيل إلى إتمام "رحلة الخلاص من الغربة المسرحيّة" (24) دون السّعي الى "تأسيس مسرح عربي أصيل ... والإسهام في تأسيس نظريّة ثقافية مغايرة" (25). ولم يشذّ أدونيس عن الجماعة إذ ذهب إلى: "... أن التأسيس للمستقبل هو الذي يجب أن يُوَجّه كُتّاب المسرح العرب، ويفترض التأسيس نقدا جذريّا وإعادة نظر جذرية" (25')

فطبيعي أن يعمد المُقدِم على فعل التأصيل /التأسيس هذا، إلى حدّ المقولات التي عليها ينبني فعله ذاك وحسبها تتوجّه رؤاه واختياراته فيه تجاوزا للعقبات الفكرية التي تقف دون تطلعاته تلك.

---

21) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سبق ذكره، ص: (45) وقد نشره سنة: 1985 وكان تأليفا بين ما عبّر عنه في ما نشر من بيانات منذ سنة: (1979).

22) المصدر السابق الذكر، ص (139 – 140).

23) فرحان بلبل، المسرح العربي ....، سبق التعريف به، ص: (196).

24) عبد الفتاح رواس قلعة جي، مقدمة "عرس حلبي ..." سبق ذكرها، ص: (8) وقد نشرت سنة: (1984). وتأكد توجّهه ذاك في كتابه "مسرح الرّيادة" المنشور سنة: (1988)، أنظر الفقرة الأخيرة منه، ص: (174) بشكل خاص.

25) المصدر السابق الذكر، ص (5).

25') أدونيس، خواطر /نقائض في المسرح العربي، الحياة المسرحية، خريف 1977، ص (9).

5 ـ 2 ـ 2 ـ العمق المفقود مسألة :

وأهمّ ما يعترض سبيل السّاعي إلى تأصيل المسرح العربي إنّما هي مسألة "العمق المفقود" للممارسة العربية لهذا الفن . فلا يكاد يخلو كتاب من الكتب المتناولة للممارسة العربيّة بالدّرس أو بالتّأريخ من الإلحاح على حداثة الفنّ المسرحيّ عند العرب وعلى غياب التقاليد عندهم فيه ، ممّا جعل أسباب الغياب مجالاً خصبًا لبحث الباحثين (26) وتبوّأ هذه المسألة مكانة خاصّة ضمن شواغل المثقّفين العرب عامّة والمنشغلين منهم بهذا الفنّ على وجه الخصوص فلا يكاد يفوّت المثقّفون العرب مناسبة يهتمّ فيها بالمسرح دون معالجة هذه المسألة (27) ممّا يؤكّد الموقع الخاصّ الذي تحتلّه في سلّم اولويّاتهم . إلّا أنّ من بين التعابير التي وجدت صدًى خاصًّا في نصوص أغلب هؤلاء ، على اختلاف تفسيرهم للظّاهرة ، تعبيرًا لكيرت بروفر " Curt Pruffer " ذهب فيه ، وذلك منذ السنوات العشرين من هذا القرن ، إلى أنّه " إلى يومنا هذا لا توجد ، في رأيه ، دراما عربيّة بل توجد فقط دراما باللّغة العربيّة . لأنّ جميع المسرحيّات التي ظهرت في لغة محمّد ، ليست إلّا ترجمات ، وعلى أحسن الفروض ، تقليدات تحاكي الاعمال الاوروبّية . . . "(28) . فلقد أعتمد محمّد عزيزة ، مثلًا ، صيغة هذا التعبير حرفيًّا في رسالته "الإسلام والمسرح" (29) وعمد شريف خزندار إلى

---

26) أنظر أغلب الكتب المؤرّخة للمسرح العربي ، أدبيًّا أو نقدًا . . .

27) لقد رأى المشرفون على "المجلة" في العدد الذي أصدر بمناسبة اليوم العالمي للمسرح (مارس 1966) ، مثلا ، أن يجروا إستفتاءً يحوي سؤالا واحدًا هو : "لماذا لم يعرف الادب العربيّ المسرح ؟ وجّهوه إلى "12" مفكّرًا وكاتبا مسرحيًّا (من بينهم طه حسين وتوفيق الحكيم وزكي طليمات ولويس عوض . . .) أنظر ص : (13 ـ 22) من العدد : 111 من "المجلة" مارس ، 1966 .

28) أنظر :

Curt, Pruffer, Arabic Drama, in Encyclopedia of Religion and Ethics, Vol, IV, p: (872).

نقلاً عن : نادية رؤوف فرج التي ترجمت الفقرة إلى العربية وأوردتها في كتابها : "يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث" السالف الذكر ، ص : (71) .

29) Mohamed Aziza, le théâtre et l'islam op.cit.p:(45).

لقد كتب في هذا الكتاب الفقرة التالية :

"... devait-on parler de naissance du théâtre arabe ou d'un théâtre en arabe..."

أستعمال عناصر التعبير عينها في نصّه التأصيلي(30) وأستعمل عبد الكريم برشيد مكوّنات هذا التعبير ذاتها في مناسبات عديدة(31) . . . والسّرّ في هذا الصّدى الخاصّ لمثل هذا التّعبير عند أصحاب الدّعوات إلى التّأصيل غير ناشيء، فحَسْب، عن المدى البَلاغي المتَجلّي في الإيجاز وفي التلاعب بالألفاظ : اثنائية : مسرح عربيّ ومسرح عند العرب أو مسرح باللسان العربيّ) وإنّما لأنّه باعث بالخصوص، من حيث تأكيده تبعيّةَ الممارسة العربيّة لهذا الفنّ للمسرح الغربيّ ، على التَغَكّر في قيمة الطُّرُق المُتَّبَعة من لدن العرب ، إلى عهدهم ، في ممارسة هذا الفن وفي آفاق هذه الممارسة . وهذا الأمْر هو الذي خرج بمسألة "العمق المفقود " لدى الدّاعين إلى التّأصيل من طور المسائل التّقليديّة المتواتر ذكرها في كلّ ما يُكتَب حَوْل الممارسة العربيّة لِهذا الفنّ لتكتسِب بحكم إندراجها ضمن هاجس التّأسيس الكامن وراء الدعوة إلى التّأصيل دلالاتٍ أُخرى وأَهَمِّيةً خاصّةً ، إذْ عن طريق ما يُرْتَسَأَى فيها من مواقف وآراء يَنبَمّ لصاحب الدّعوة إلى التّأصيل ما به يُثْبِتُ مشروعيّة دعوته تلك ويستقيمُ له السّندُ الفِكْرِيّ والجمالِيّ الذي على أساسه تنْبَني صورة المسرح المنشود ، فلا يقتصر الأمْرُ، عند تناولها في هذا الإطار ، على بيان أسباب غياب هذا الفنّ عن ممارستهم الفَنّية والثقافية فحسب ، وإنّما يتجاوز ذلك إلى مُعالجة أمْر الدّواعي إلى التّأصيل والعقبات الحائلة دون تحقيقه . وإذا ما أَخذ المَرْءُ بعين الاعتبار سِمَةَ الإختلاف الغالبة على منطلقات

---

30) إستعمل شريف خزندار الثنائيّة ذاتها عند تقويم ممارسة الرّوّاد وتابعيهم بالقياس مع الممارسة الشعبيّة العفوية لفنون الفرجة فكتب ص (66) من نصّه المذكور :

"... Arabe de langue et de cœur ce théâtre peut se definir comme occidental de forme et d'esprit..." in: pour la "recréation op. cit. p: (66).

31) تساءل عبد الكريم برشيد - مثلا - في مقال نشره في "آفاق عربية" (آذار. 1980) إن كان يُمْكن الكلام عن تحوّل من "مسرح عند العرب إلى مسرح عربي . . . "
أنظر ص : (114) .

أصحاب الدّعوات، من ناحية، وإلتقاءهم في الأغلب، رغم ذلك، حول ما يُعلَنُ فيها من غايات، من ناحية أخرى، فإنّ الأمر يبدو غير خال من صورٍ من التّركيب والتّعقيد لا يكاد يعثر عليها الباحث عند تناول المسألة في الإطار التّقليديّ الّذي إليه أشرنا. فما هي الخصائص المميّزة لمعالجة هذه المسألة في إطار هذا الخطاب؟ وفيمَ تجلّى السّعْي من خلال ذلك إلى تجاوز العقبات الحائلة دون تأصيل الممارسة العربيّة لهذا الفنّ فيه؟

لقد بدا الحسمُ في مسألة العمق المفقود مهمّة ضروريّة أمام كلّ داعٍ إلى تأصيل هذا الفنّ وذلك حتّى وإن لم يتجلّ ذلك تَصْريحًا في متن بعض النّصوص. ومأتى ذلك نشوءُ فعلِ التّأصيل عن الإقرار بغياب الأصول المخصوصة عمّا يراد تأصيلُه وارتباطه بالبحث عن ضمانها له في ذات الآنّ. ولذلك كانت المعالجة للمقدّمات، الّتي على أساسها كان الإقرار بغياب هذا الفنّ عن ثقافة العرب وحضارتهم، تحتلّ موقعًا أساسيًّا في خطاب التّأصيل، وأَهَمُّ ما تقوم عليه هذه المقدّمات إعادةُ نشأة المسرح في العالم إلى المسرح اليونانيّ وإخضاع بناه وأصوله إلى تنظيرات أرسطو أو اللاّحقين به، الأمر الّذي يضع المسرح العربيَّ موضع المرجَع والنّموذج. والإقرار للمسرح العربيّ بهذا الموضع، في نظر أغلب أصحاب الدعوات التّأصيليّة، تسليمٌ بإتّصال علاقة التّبعيّة له، ورضًى بإسناد رواج الأعمال المسرحيّة العربيّة وغيرها عمّن مقولاته. وأمرٌ كهذا يجعلُ التّطلّعات التّأصيليّة مشروطا تحقّقها بالحسم في هذه المسألة بل تبدو معه معالجةُ المقدّمات الّتي تضع المسرح العربيّ هذا الوضع، في مقام المهامّ الأساسيّة الّتي تنتظر أصحاب نصوص الخطاب التّأصيليّ العرب والّتي لا يستقيم من دون إنجازها لفعل التّأصيل معناه.

ولقد ذهب أصحاب نصوص الخطاب التأصيليّ في تلك المعالجة مذاهبَ فمنهم المقرُّ بأسْبَقِيّة المسرح العربيّ والمعتبرُ إيّاه ولمقولاته نموذجا تجريديّا يقوم على شروط محدّدة، لا يمكن أن تستقيم للإبداع سمتُه المسرحيّة دون توفُّرها، ولا يمكن أن تتمّ لهذا الإبداع المسرحي أصالتُه ما لم تتعرس تلك الشّروط في الواقع الحضاريّ والفكريّ الذي إليه ينتمي

المبدع (31) ومنهم المشكّك في سمة السبق التي وُسم بها المسرح اليونانيّ (32) ومنهم الرافضُ لمبدأ "سلالات الفنون" (33) ومنهم المؤكّدُ معرفة العرب والشرقيين عامة لعصورٍ من هذا الفنّ والمعتبرُ جهلَهم به في صورته اليونانيّة تلك – إن كان – لا يعني بالضّرورة نقصا في ذواتهم .

وحتّى من تجاهل من بين أصحاب نصوص الخطاب التأصيليّ هذا الأمر أو لم يُبَوِّئْه المكانة التي تبوّأها في أغلب نصوص ذلك الخطاب ، فانّ أمر الحسم في مسألة العمق المفقود لم يكن غائبا عنه . فلقد ذهب عزّ الدّين المدني ، مثلًا ، إلى إعتبار الخوض فيها ، بالنّسبة إلى المبدع ، من باب الخوض في المسائل المغلوطة غير ذات الجدوى ، ولكنّه عمد إلى رفض أسبقيّة العرب في مجال هذا الفنّ وإلى نَفْي إحتكارهم لبدايانه وأصوله وذلك دون تعليلٍ للأمر من لدُنه ولا تحليل ، فطرح سؤالًا في فقرة من نصّه التأصيليّ الثاني (34) وأجاب عليه فيها بشكل بدا معه المبدِعُ ، في رأيه ، غيرَ مَعْنِيٍّ بمثل هذه المسائل فقال : "هل وُجد المسرحُ في العصور العربيّة الاسلاميّة الماضية ؟ سؤال نستطيع أن نجيب عليه دكتوراه دولة ، وكفى المسلمين شرّ القتال كما يقول الفقهاء في مثل هذه المواقف ." (35) وذلك بعد أن ألحّ في فقرتين سابقتين

(31) يمكن أن نذكر من بين أصحاب هذا التوجّه أدونيس ومحمّد عزيزة أنظر الفصل الثالث من هذا البحث . وخاصّة الفقرة (3 – 3 – 1) وانظر الباب الخاصّة بالتأصيل الابداعي في هذا الفصل الفقرة (5 – 3 – 3) .

(32) ولقد كان للدراسات الاركيولوجيّة التي تمّت في مصر والعراق دور كبير في دعم هذا التوجّه فتوالت المؤلّفات المؤكّدة لسبق البابليين ، مثلا ، في مجال ممارسة هذا الفن الى حدّ أصبح معه الكلام عن السبق كلاما باتّا ، أنظر "المسرح بابلي وليس اغريقيا" لفوزي رشيد ، المنشور في "المورد" عدد : (3) المجلّد (16) ، بغداد 1987 ، ص (66 – 72) وكذلك الامر بالنّسبة إلى المسرح الفرعوني ، بعد فكّ ألغاز الكتابة الهيروغليفية ، أنظر كتاب "دريوتون" السابق الذكر . أنظر كذلك الهوامش رقم : (35 – 36 – 37 – 38) من الفصل الاول من هذا البحث).

(33) تعبيرٌ إعتمده روجي عسّاف سنفصّل القول فيه فيما سيأتي .

(34) نحو كتابة مسرحيّة عربيّة حديثة ، سبق التعريف به .

(35) المصدر السابق الذكر ، أنظر ص : (15) من "الحياة الثقافية" فيفري 1978 .

من التّعريف على " أنّ المسرح لم يبدأ في أعلمه بالمأساة . . . " من ناحية وعلى أنّ "بين المأساة العربيّة و"المأساة" الشرقيّة تباينا جذريّا كبيرا . . . " (36) من ناحية أخرى . ممّا يؤكّد المكانة التي تحتلّها مسألة العمق المفقود في ذهنيّة الدّاعين إلى التّأصيل وفي منطق خطابهم . فإنْ كان الأمر كذلك ، فما هو موقع الوجهات التي إتّخذها أصحاب نصوص الخطاب التّأصيلي في حسم هذه المسألة من التّوجّهات الأساسيّة التي حدّدت مسالك التّأصيل التنظيري التي إقترحوا ؟

5 — 2 — 3 — استراتيجية البحث عن العمق المفقود :

لئن كانت للوجهات التي اتّبعت في حسم هذه المسألة علاقة بالمنطلقات التي إرتكز عليها خطاب التّأصيل ، وخاصّة منها المتعلّقة بحدّ جوهر هذا الفنّ ، والتي وقفنا على مجالات الإختلاف فيها في الفصل الثالث من هذا البحث (37) . ولئن كان لوجوه الاختلاف صداها في تلك الوجهات ، فإنّ تناول المسألة بالتّحليل أدّى الى إكتشاف أمر هامّ مفاده أنّ عددًا قليلا من الدّاعين إلى التّأصيل ذهب في معالجته لمسألة العمق المفقود مذهب المشكّك في جدوى البحث في تراث العرب وممارساتهم التعبيريّة الفنّيّة ، قديما وحديثا ، عمّا يمكن أن يكسب الممارسة المسرحيّة العربيّة الآتية عمقها المفقود . فإذا ما استثنينا موقف كلّ من أدونيس (37') وفرحان بلبل (38) فلا نكاد نعثر على رأي واحد يرفض رفضا قطعيًّا البحث عن العمق المفقود في إطار تأصيل هذا الفن وذلك على إختلاف المجالات المبحوث فيها عن هذا العمق المفقود وعلى تعارض المنطلقات المعتمدة في معالجة هذا الأمر . لكنّ مُتَمعّن النّظر في ذلك يقف في هذه النّصوص ،

---

36) المرجع السّابق ، المعطيات عينها ، والطهران من لدن الكاتب . . . ولقد سبق للكاتب أن عبّر عن الأمر بشكل تقريبي في مقدّمة "ديوان الزنج" (ص : 26) اذ قال : " . . . لأنهم بتقليد هم الفنّيات العربية ، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا ، قد جعلوا من الفنّ المسرحيّ فنًّا مقصورا على الحضارة الأوروبية ، في حين أن الشرق القديم قد عرفه حقّ المعرفة بتقنيات ، وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي وأشكاله . . .

37) أنظر الفصل الموسوم بـ "المعبّر عنه من الدواعي ومن المنطلقات ، أنظر بالأخصّ الفقرة (3 — 3 — 1) .

37') نفصّل الأمر في الفقرة (5 — 3 — 3) .

38) فرحان بلبل المسرح العربي . . . ، ص (157) بالأخصّ .

من ناحية ، على فروقات دقيقة بين من إعتمد المنطلقات ذاتها من دعاة التأصيل ويكتشف من ناحية أخرى صورا من التلاقي ، على صعيد الوظيفة الموكولة لأمر البحث عن العمق المفقود بعد إقرارهم بمشروعيّته بين التوجّهات المتباينة المنطلقات والمتصارعة الرؤى التي ميّزت الخطاب التأصيلي . ويعود الأمر في ذلك إلى إندراج مسألة العمق المفقود ضمن استراتيجيّة محوريّة واحدة خضعت لها نصوص الخطاب التأصيلي في مجملها . واستعمالنا لمفهوم "استراتيجيّة" دون غيره مأتاه ما وقفنا عليه من منطق داخل هذه النّصوص متطابق كلّ التّطابق مع دلالات هذا المفهوم ، فنكاد نعثر ، من ناحية ، على هدف معلن واحد في أغلب نصوص هذا الخطاب يتطلّع إلى تحقيقه هؤلاء الدّاعون إلى التّأصيل ، وعلى مجموعة من العناصر ، من ناحية ثانية ، هي نفسها أو تكاد ، في نصوص هذا الخطاب ، تتعدّد وجوه التّصرّف فيها عند أصحاب الدّعوات إلى التّأصيل تعدّد منطلقاتهم الفكريّة والجماليّة فيختلف موقع هذا العنصر أو ذاك من سلّم الأولويّات بين الواحد والآخر من هؤلاء وتختلف صورة العنصر ذاته وخصائصه في نظر هذا أو ذاك منهم .

فأمّا الهدف المعلن الجامع فيتمثّل في العمل على الخروج عن مسالك التّقليد في ممارسة هذا الفنّ والسّعي إلى رسم الطريق المناسب لإبداع نتاجات مسرحيّة أصيلة تتناغم مع هويّة العرب وتترجم عن شواغلهم ترجمة . وأمّا العناصر المعالجة في هذا الخطاب والمتصرّف فيها تصرّفا ، فمرتبطة بمحوري التّأصيل ومتفرّعة عنهما . ومحورا التّأصيل إنّما هما حقيقة الهويّة العربيّة وجوهر هذا الفنّ وهويّته . وأمّا المسائل المتفرّعة عنهما فتدور حول الصّلات الكائنة والممكنة بين الدّلالات العميقة لأجناس التّعبير الفنّية في ذاتها ، الفلسفية منها و/أو الاجتماعيّة وبين السّمات المميّزة للإنتماءات القوميّة و/أو الحضاريّة ، فتجلّت ، نتيجةً لذلك ، في هذه النصوص ، من ناحية ، نظراتٌ إلى الغرب ومسرحهم ومواقفُ إزاء الضّوابط التي على أساسها يُقرّ للنّتاجات الفنّية بالانتماء إلى الفنّ المسرحيّ أو لا يُقرّ وإزاء المقاييس التي تُقوّم باعتبارها تلك النّتاجات فيُعترف لها بالجودة أو لا يُعترف . وبرزت في هذه النّصوص ، من ناحية أخرى ، للعرب وثقافتهم ، في قديم الأزمان و/أو حديثها ، ضروبٌ

من الصّلات تربطهم بهذا الغرب وثقافته وبهذا العصر وصوره .

5 — 2 — 3 — 1 — عناصر الاستراتيجيّة المحوريّة :

غير أنّ الدّور الأهمّ المنتظر أن يلعبه الحسمُ في أمر العمق المفقود ، في إطار هذه الاستراتيجية المحوريّة ، يبقى متمثّلا في الإقتناع والإقناع بأنّ تحقيق الهدف الجامع المعبّر عنه في نصوص الخطاب التأصيلي المعاصر ، أمرٌ ممكنٌ ولا يكون ذلك في رأي أغلب الدّاعين إلاّ من خلال إزالة عائق أساسيّ يقف أمام فعل التأصيل ، ويتمثّل العائق الأساسيّ هذا ، في الجهاز الفكريّ والجماليّ الذي يرتكز عليه المسرح العربيّ السّائد والذي يؤدّي إلى إقرار ما يعتمد فيه من ضوابط ومقاييس وبما يحيل إليه من رؤى ومراجع إلى اتّصال أثر المثاقفة في النّتاجات المسرحيّة العربيّة وتأبيد صلة التّقليد والتّبعيّة ، وذلك لأنّ من يخضع إلى قواعد محدّدة في عمليّة الإبداع الفنّي ، ومن يُسلّم بمعايير معيّنة في تقويم نتاجات ذلك الإبداع لا بدّ خاضع للنّموذج الذي عنه تعبّر تلك القواعد والمعايير ولا محالة ساعٍ إلى محاكاة ذلك النموذج ، ولذلك بات فعل التّأصيل مشروطًا بكسر هذا الجهاز الأسّر .

وفي البحث عن العمق المفقود سعيٌ إلى الوقوف على جذورٍ للمسرح المنشود لا تخضع إلى ما تحدّد في إطار ذلك الجهاز الذي عليه يرتكز المسرح العربي السّائد والذي يبدو فيه هذا الأخير بمثابة الأصل المطلق للمسرح مهما كان . وفي الوقوف على هذه الجذور المخصوصة يُقرّ ، من ناحية ، للعرب بصور من الممارسة المسرحيّة بعيدة في الزّمن رغم التّسليم بنشوء ممارستهم الحاليّة لهذا الفنّ عن عمليّات المثاقفة المذكورة ، فتكون تلك الجذور المكتشفة صُوَرًا لما كانَ يجب أن يكون عليه عُمْقُ الممارسة الحاليّة لهذا الفنّ عند العرب ، وترتسم بناء عليها ، الطّرقُ الكفيلة "بتصحيح المسار" و"ترشيد الممارسة" سعيا وراء تحقيق مسرح عربيّ أصيل ، وتُعلّلُ على أساسها ، في الآن ذاته ، تلك المسالك المقترحة . وفي هذا تتجلّى الصّلات الجامعة بين نصوص خطاب التّأصيل ، وفي هذا، كذلك ، تتبيّن لنا التّنويعات النّاشئة عن وجوه التصرّف في عناصر الاستراتيجيّة المحوريّة تلك .

5 — 2 — 3 — 2 — المظاهر والتنويعات :

ولعلّ في نصّ يوسف إدريس التأصيليّ الصورة الأوضح لمثل هذا التوجّه . فلقد إستهلّ الكاتب مقالاته الثلاثة ، من ناحية ، بطرح مسألة العمق المفقود ، فكتب في الفقرة الأولى منها ما يلي : "نقرأ دائمًا في الصّحف وفي الكتب ونسمع في النّدوات السؤال : هل هناك مسرح مصريّ حقيقة؟ هل وُجد أصلاً؟ وأين اختفى إذا كان قد وجد ؟ ولماذا وُجد ؟ أسئلة غريبة ، لأنّها لو تُرجمت لمعناها الحقيقيّ لكانت مثل أن نسأل : هل هناك

شعب مصريّ حقيقةً ؟ هل وجد أصلا ؟ وأين اختفى إذا كان قد وُجد ولماذا ؟ . . ."(38') وختم ، من ناحية أخرى ، هذه المقالات بالإعلان في الفقرة الأخيرة من ثالثها وبشكل تقريريّ باتٍّ : "أجل هناك مسرح مصريّ . . . "(39) فبدا الحسمُ في هذا الأمر ، وبهذا الشّكل ، وكأنّه أستغرق النّص كلّه . وأمّا طريقُهُ إلى مثل هذا الحسم فكان من خلال البدء برفض الأسس التي أُنبنَى عليها الإقرار بغياب هذا الفنّ عن المصريّين والعرب ، فانطلق ، في ذلك ، من مبدأ التمييز بين المسرح في صورته السّائدة وبين حالة "التمسرح"(39') ، ولئن كان أقرّ للأولى بالسّمة الغربيّة فإنه أعتبر الثانية بمثابة "الغريزة" التي لا تكاد تغيب عن أيّ مجتمع بشريّ . فنفى ، من خلال هذا التّمييز ، على المسرح السائد سمة الكونيّة ، واعتبره في احسن الأحوال شكلا ممكنا لا يمكن أن يختزل المسرح كلّ المسرح . وأثبت من خلال هذا التمييز ذاته معرفة كلّ المجتمعات لصور من هذا الفنّ ، مؤكّدًا من ثمّة ، أنها بالضّرورة متعددة تعدّد المجتمعات البشريّة ومختلفةً إختلاف ميزاتهم الثقافية "فالتمثيل . . . كالضّحك خاصّيّة بشريّة لا يمكن إسقاطها عن الإنسان . . ."(40) و"الفن كاللغة جزء لا يتجزّأ من طبيعة الشّعب وخصائص وجوده . . ."(40') و"فنّ أيّ شعب كلغة أيّ شعب لا يمكن أن يقارن بفنّ أي شعب آخر أو لغته أو يميّز عليهما . . ."(41) ، فعمل ، من خلال سعيه إلى التّحرّر من مستلزمات الجهاز الفكريّ والجماليّ ، على إضفاء مزيد من المشروعيّة على دعوته ، أوّلا ، وسعى من خلال ذلك ، ثانيا ، إلى تحديد المهام التي تنتظر مسرحيّي العرب ونقّادَ هم الذين يرومون تحقيق إبداعات مسرحيّة فعليّة وتبلورت هذه المهامّ ، أساسًا ، في واجب السّعي إلى الكشف ، حسب تعبيره ، عن " أنفسنا وعن نقطة

38') يوسف إدريس ، نحو مسرح عربي ، ص(467) .
39) المصدر السابق ص(492) ،
39') المصدر السابق ص(469) .
40) المصدر السابق ص(470) .
40') المصدر السابق ، ص(477) .
41) المصدر السابق ، ص(478) .

[فيهـا] يكتنفهـا غموض كثيرٌ هي طبيعتنـا الدراميّـة وكيهنـا المسرحيّ . . . "(41).

ويكـاد يسيـر أغلب الدّاعين إلى التأصيـل على خُطى يوسف ادريس ، فلقـد إفتتـح شريـف خزنـدار ، مثلًا ، نصّ مداخلتـه(42) بتحديد مقدّمتيْن علـى أساسهمـا إنبنـت دعوتـه التّأصيليّـة ، تمثّلـت أولاهُمـا في إعتبـار معرفـة العـرب ، منذ قديـم الأزمـان ، "التعبيـر درامي" مخصـوص أمرًا لا مجـال للشّـكّ فيه ، وهذا ما به علّـل الكاتب إعتمـاده تعبيـر "إعادة خلـق تعبيـر درامي عربـيّ ، في نصّه هذا ، بـدلًا عن عبـارة "خلـق . . . "(43) أمّـا ثانيهمـا فتتمثّـل في إعتبـار الفنّ المسرحيّ "ظاهـرةً شعبيّـةً كونيّـةً" لا قواعـد ولا قوانيـن مضبوطة تحدّده إلّا ضـرورة توفّـر عنصرَيْ الباثّ والمتقبّـل اللذيـن قد يندمجـان إندماجًا في عنصر أوحـد(44) ، فيتجلّـى المسرح الغربـيّ بضوابطـه وبهندسة بنيانه ومجموع تسمياتـه ومصطلحاتـه ، في رأيـه ، مجرّد مسـرح ممكن(45). وتبدو المهمّـة الأساسيّـة التي تنتظـر منْ يَـرُومُ تأصيـل هذا الفنّ من بين العـرب متمثّلـةً في إعـادة تأريخ الممارسـة العربيّـة لهذا الفنّ من خـلال البحث عن العمـق المفقود وكسـر الجهاز الفكـريّ والجماليّ الاسـر المشار إليه ، وذلك برفض ما ذهب إليه أغلب المؤرّخيـن للمسـرح العربيّ في إعتبـار مارون النّقّـاش وأبي خليـل القبانـي وتابعيهـم روّادًا للمسـرح العربـيّ وذلك لأنّهم بإدخالهـم الشّكل الغربيّ للمسـرح فتحـوا المجال ، في رأيه ، إلى "رجال المسـرح الجدد " حتّى يهدمـوا المسرح العربـيّ(46) الذي كان يفيض حياة وذلك بربطهـم لممارسـة المسرحيّيـن العرب بجهـاز لا صلـة ثقافيـة وفكريّـة لهم به ، وبقطـع هذه الممارسة عن جذورهـا الطبيعيـة التي هـي أبعدُ ما تكون عن المسـرح الغربيّ ومراجعـه الفكريـة والجماليّـة . ولقد عمـد

---

41) المصدر السّابـق ، ص (475) .

42) النّصّ التأصيلـي الاساسي الذي سبق التعريف به والموسـوم ب :

Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe ...

43) recreation عوضا عن creation أنظـر ص : (39) من النّص السابـق الذكـر .

44) النص السابق الذكـر ، المعطيـات ذاتهـا .

45) الإحالة السابقـة ذاتهـا .

46) ص : (77) من تذييـل النّصّ السابق الذكر ، الظفـران من لدن الكاتب وعلى نفس النهـج سار سلمـان قطاية عندما اعتبـر الرّوّاد يمثّلون "البداية الخاطئة التي أسّسـت المنحـى التقليديّ وعطّلت المدى الإبداعـي الشعبي ، أنظر "المسـرح العربي من أين وإلـى أين ؟ . . . " ص : (11) .

الكاتب إلى تضمين فقرة كاملة من مداخلة قدّمها أحد المختصّين في المسرح الآسيويّ تؤكّد سمات التقارب بين المسرح العربي وبين فنون الفرجة الآسيويّة سواء في مستوى العناصر التي تكوّن بنيتها الفنّية أو على صعيد نسقها الدّاخلي ونوعيّة الصّلة التي تنبني على أساسها خصائص التقبّل عند الجمهور الذي إليه توجّه(47) . وعلى ما ورد في هذه الفقرة عوّل الكاتب عندما أعلن في خاتمة نصّه ، كشفًا للعمق المفقود ورسما لملامح المسرح المنشود ، عن خروج المسرح العربي "الحقيقيّ" عن طوق المسرح الغربيّ وانتمائه إلى فنون الفرجة الشرقيّة الآسيويّة قائلا بشكل غريب : "ينتمي المسرح العربيّ إلى عائلة المسرح الآسيوي الكبيرة ، هذا المسرح الشامل بامتياز..."(48) . فبدا حد العمق المفقود ، مع نهاية النّصّ ، وفي ازدواجه بالسّعي الى كسر الجهاز الفكريّ الجماليّ الغربيّ ، اذا ما ربط بما افتتحه به صاحبه ، قد استغرق ، هو الآخر ، النّصّ كلّ النّصّ . وتكاد تلتقي كلّ نصوص الدّعوة إلى التّأصيل ، على ما بينها من اختلافات وتناقضات ، حول ترسيمة واحدة تنبني على هذه المزاوجة بين البحث عمّا يمكن أن يضمن العمق المفقود ، من ناحية ، وبين السعي ، من ناحية أخرى ، إلى تحقيق ما به "يكسر" الجهاز الفكريّ والجماليّ الآسر فتحا لأبواب الإمكان وتوفيرا لمرتكزات عليها يعتمد الداعون إلى التّأصيل ، وبيانًا لمسالك على هديها يسير السّاعون إلى تحقيق تطلّعات التّأصيل . فكثيرًا ما يعمد أغلب الدّاعين إلى التّأصيل إلى إعادة الفنّ المسرحيّ ، عند حدّه في نصوصهم ، إلى ما يعتبرونه " جوهر هذا الفن" و"مكوّناته الأولى" غير المرتبطة بالصّور التي خضع لها تطوّر هذا الفنّ في بلاد الغرب ، فتنفتح – بناء على ذلك – آفاق البحث في تراث العرب والمسلمين القديم ، غالب الأحيان ، والحديث

(47 Suresh Awasti, "Asian concept et total theatre", East-West Theatre Seminar, New Delhi, 1966. (Paper 7).

ورد في الصفحة (70) الأثر السابق الذكر ، المعطيات ذاتها .

(48 Cherif Khaznadar, Pour le "recréation" d'une expression dramatique arabe... op. cit. (70).

أحيانا أخرى ، عمّا يمكن أن يكون العمق المفقود للممارسة العربية الحالية لهذا الفنّ وتتوضّح الأصول التي يمكن أن ترتكز عليها الممارسة الآتية له. ولنا في نصّيْ سلطان قطاية وعبد الفتاح روّاس قلعه جي نموذجان آخران يؤكّدان تواتر هذه الترسيمة في القسم الأكبر من نصوص الخطاب التأصيلي المعاصر : فلقد احتلّ شاغل البحث عن العمق المفقود عند الأوّل منهما موقعا أساسيا ، إليه خضع منطق نصّه الداخلي وبنيته ، فقد عمل الكاتب ، منذ البدء ، على التخلّص من طوق الجهاز الفكري والجمالي للمسرح الغربيّ في صورته التي آل إليها في القرن التاسع عشر والتي على أساسها بنى الرواد العرب ممارستهم لهذا الفن (49) وذلك باختزال مكوّنات المسرح ، عند العمل على حدّه ، في عنصر بذاته . فذهب الى أن "... التمثيل هو الشرط الاساسيّ والضروري للمسرح ، فإن كنّا — حسب تعبيره — نستطيع الاستغناء عن بقيّة العناصر الأخرى ، فليس بالامكان الاستغناء عن التمثيل ..." (50). وحدّد ، من خلال ذلك ، الطريق التي تضمن الوقوف على العمق المفقود لممارسة المسرح عند العرب وترسم المسالك الممكنة لممارسة مختلفة لهذا الفن بينهم ، "فمن نقطة الانطلاق هذه (51) بامكاننا ، في رأيه ، العودة إلى تاريخنا وحياتنا الاجتماعية للتنقيب والبحث عن أشكال مسرحية أو مسرح عربي ..." (52) وقام سلطان قطاية فعلا باستعراض عدد من أشكال الفرجة التي عرفها العرب مستفيدا في ذلك من نتائج النصوص الداعية الى التأصيل التي سبقته سواء في المشرق أو المغرب ، ليستنتج أن "... الحضارة العربية الاسلامية قد عرفت ، حسب تعبيره ، أشكالا مسرحيّة دينية صرفة تمتاز

---

49) سلطان قطاية ، المسرح العربي من أين والى أين ؟ ص : (11) .

50) المصدر السابق ، ص : (47) ، أنظر الفصل الثالث من بحثنا هذا .

51) إختزال أصول الفنّ المسرحيّ في عنصر "التمثيل" وحده .

52) سلطان قطاية "المسرح العربي" ، ص : (48) والتشديد من قبلنا .

بأصالتها وعمقها وتنوّعها . وهي جديرة بالدّراسة من وجهة النّظر الفنّية من قِبَل كُلّ من يهتمّ عمَليّا بالفنّ المسرحيّ . فإذا اعتبرنا المقامات الشّكل الكوميديّ العربي ، فإنّ الحفلات الدينية وخصوصا التعزية هي الشكل التراجيدي ..."(53) أما عبد الفتاح روّاس قلعة جي ، فيكاد يكون نصه التأصيلي الأساسي(54) الصورة المكتملة للترسيمة المذكورة ، ويكاد يُجَسّد حُدود تلك المزاوجة وأُفقها الأقصى في الآن ذاته ، فلقد استهلّ النص بعرض مسألة العمق المفقود في الممارسة العربية الحديثة للمسرح من خلال تصنيف المواقف المعبّر عنها إزاء مسألة غياب التعبير الدراميّ عن ممارسات العرب الفنّية والفكرية(55) ولم يتردّد في اعتبار "خطأ الدراسين المسرحيّين العرب [متمثّلا] في أنهم سارعوا إلى نفي وجود أيّ شكل من أشكال المسرح في أدبنا أو حياتنا ، أو راحوا يتلمّسون وجود ظواهر مسرحيّة في النّصوص العربيّة الشعريّة والنثريّة منطلقين في ذلك من ثقافة مسرحيّة مقنّنة بضوابط المسرح اليوناني القديم والأوروبي المعاصر ..."(56) فنفى هو الآخر ، سمة الكونيّة على المسرح في شكله الغربيّ من خلال رفضه جهازه الفكريّ والجماليّ والتقاني ، من ناحية ، على أن "المسرح فرجة لا غير"(57) ودعوته ، من ناحية أخرى ، إلى البحث من الداخل على الضوابط التي تحتكم صور الفرجة العربيّة الممكنة . فأقرّ شأن أغلب الداعين إلى التأصيل الذين سبقوه ، للعرب بصور من ممارسة هذا الفنّ كامنة ، وضَبَط من هناك المهمّات التي تنتظر المبدعين العرب لتأصيل هذا الفنّ بين ظهرانيهم والتي تجلّت ، في نظره ، في "إعادة قراءة التراث العربي : النّصوص وألوان الحياة

---

53) المصدر السابق ، ص : (60) .

54) مشروع آخر في المسرح العربي في صيغته المنشورة في كتابه : "مسرح الرّيادة ، سبق التعريف به .

55) المصدر السابق الذكر ، ص(105 – 106) .

56) المصدر السابق ، ص : (120) .

57) المصدر السّابق ، ص : (105) .

باحتفالاتها وطقوسها قراءةً جديدة تلتقط أشكال الفرجة وعروضها في تراثنا ، ونستنبط ضوابطها وأُطَرَها ..."(58) وعمل فعلا في نصّه هذا على إنجاز هذه المهامّ فقام بـ : "قراءات مسرحيّة في نصوص من التّراث الدّيني(59) و"... في نصوص من التّراث الأدبي"(60) و"... في نصوص من التّراث الشعبيّ(61) و"... في ألوان من الحياة العربيّة"(62) ، فاستغرق ذلك الأمر الجزءَ الأعظم من نصّه هذا(63) ملتقيًا في ذلك مع أغلب الدّاعين إلى التأصيل ممّن سبقوه إلى البحث عن العمق المفقود للممارسة العربية لهذا الفنّ ، في موروث العرب ، فأفردوا حيّزا هامّا من نصوصهم للأمر مستعرضين كلّ حسب نظرته ظواهر من هذا الموروث وصوَرًا ، إلى حدٍ كادت تتحوّل معه هذه النّصوص إلى قائمات تحصي تلك الظواهر التّراثية(64) التي قد يختلفون في مقاييس انتقائها أو في طرق ترتيبها ومنطق تصنيفها لكنّهم يكادون يلتقون في السّعي إلى التّعريف بها وفي العمل على إبراز المدى المسرحي الكامن فيها(65) غير أن روّاس قلعة جي عمل ، عند سَعْيِهِ في نصّه هذا إلى كشف أشكال الفرجة العربيّة واستنباط "ضوابطها الخاصة من خلال تدبّر هذا الموروث ، على الجمع بين المقدّس والبشريّ من نصوص العرب وتظاهراتهم ، وبين الشّعبيّ منها والنخبوي وسعى في محاولته كشف ذلك الموروث واستنباط تلك الضوابط الخاصّة إلى وضع مظاهر حياتهم المَعِيشة جنبا إلى جنب مع

---

58) المصدر السابق الذكر ، ص (105) .
59) المصدر الآنف الذكر ، ص (121 ـ 126) .
60) المصدر السّابق ، ص (127 ـ 136) .
61) المصدر السابق ، ص (137 ـ 154) .
62) المصدر السّابق ، ص (154 ـ 174) .
63) استغرقت محاولات قراءة مظاهر الموروث "54" صفحة تضاف اليها "13" صفحة استعرض فيها الكاتب "الالوان ... [التي] عدّدها الباحثون كظواهر مسرحيّة" (106 ـ 118) فنجد أن "67" صفحة من جملة "70" صفحة هي حجم النص (105 ـ 174) قد خصّصت للأمر .
64) أنظر على سبيل المثال نصوص كلٍّ من "محمّد عزيزة" (الأشكال التقليدية للفرجة) والشريف خزندار وحسين المنيعي وسلمان قطاية .
65) المصدر السابق الذكر ، ص : (174) .

دلالاتها الرّمزيّة ، وفي محاولة الجمع هذه يكمن تطلّعه إلى الإلمام بمختلف المجالات التي حدّد سابقوه ممّن رأوا في موروث العرب منبعًا للعمق المفقود وسندًا لتأسيس المسرح المتأصّل ؛ ممّا جعل نصّه أقرب ما يكون إلى صورة بانوراميّة لمظاهر هذا الموروث الواردة في نصوص الخطاب التأصيلي العربيّ ، تكاد تتجلّى من خلالها مختلف توجّهات أصحاب هذا الخطاب وتكاد ترتسم فيها حدود هذا الخطاب وآفاقه . وفي اعتماد الكاتب صيغة الجمع في لفظة "قراءات" الواردة في الفقرة المضمّنة آنفا ، تعبير منه عن تعدّد إمكانات المعالجة والتّأويل وتنوّعها ، إلاّ أنّ في تأكيده أنّها ، من ناحية ، "قراءات أولى" وأنّها "تقدّم ، [من ناحية أخرى] مشروعا آخر في المسرح العربيّ يضعنا على حدود نظريّة جديدة وأصيلة في الدراما العربيّة ..."(65) إقرارًا بعدم اكتمال هذه "القراءات" وبالحاجة إلى جهود أخرى تعمّقها ، وتعبيرًا ، في الآن ذاته ، عن الرّضى بما أنجز من ورائها لا يخلو من شعور بالاكتفاء . وفي انتقاء مجالات للموروث مختلفة وفي تعايش مواقف متعارضة في النّصّ الواحد أو بين النّصّ والنّصّ ، تتلخّص السّمات المميّزة لخطاب الدّاعين إلى التّأصيل الذين راموا الكشف عن العمق المفقود في موروث العرب سعْيًا إلى التّحرّر من أسْر الجهاز الفكريّ والجماليّ الذي ينبني عليه هذا الفنّ عند العرب . فالنّاظر في نصوص الخطاب التأصيلي يلاحظ ، من ناحية ، الأهمية التي يوليها أغلب هؤلاء ، عند عملهم على تحقيق غايتهم تلك ، للتّأصيل النظري باعتباره سعي إلى بناء السّند الفكريّ الضروريّ لفعل التّأصيل ويلاحظ كذلك القيمة الخاصّة التي تحظى بها عندهم دلالاتُ هذا الفنّ في ذاته ، السياسية منها و/أو الفلسفيّة وصلات ذلك بالهويّة العربيّة ، لكن يلاحظ ، في الآن ذاته ، ومن ناحية ثانية ، صُوَرًا من التّعارض في ما يُعْتَمَدُ من مقاييس لانتقاء مجالات هذا الموروث وموادّه الحاوية لما به يتحقّق العمق المفقود ، وضروبًا من الاختلاف في النّظر إلى هذه الأخيرة وإلى وجوه معالجتها ؛ وتتبيّن له ، من ناحية ثالثة ، بين النّصّ والآخر بل وبين القسمين من النّصّ الواحد ، أحيانا ، أشكالٌ من المُراوحة بين التّعبير

---

(65) عبد الفتّاح رواس قلعه جي ، مسرح الرّيادة ، سبق ذكره : ص 274 .

عن الارتياح إلى نتائج مساعي التّأصيل التّنظيريّ إلى حدّ الاكتفاء واليقين وبين عدم الاطمئنان إليها ، إلى حدّ التراجع عنها والحيرة فيها . والباحث عن أسباب هذه السّمات واجدُها لا محالة ، من ناحية ، في إختلاف المنطلقات التي اعتمدها أصحاب النصوص التّأصيليّة في حدّ مضمون التّأصيل المتمثليْن في جوهر هذا الفنّ وحقيقة الهويّة العربيّة ، وفي إختلاف درجة إطّلاع الواحد منهم على نتاجات هذا الفنّ وأنواعه ، من ناحية ثانية ، وفي طبيعة علته ، من ناحية ثالثة ، بالفعل الإبداعي . فطبيعيّ أن تكون للرؤى الفلسفية وللاختيارات السياسة أثرها على آراء أصحاب الدّعوات التّأصيليّة ، وطبيعيّ أن تكون هذه الآراء تُسْتَبَل إلى أخذ دقائق الأمور بالاعتبار وطبيعيّ أن تكون المواقف أقلّ بتّا وأقرب إلى النّسبيّة كلّما كان الاطّلاع أوسعَ وأدقّ وكلّما كانت الصلة بالممارسة الإبداعية أوثق وأعمق . غير أنّ المتأمّل في هذه الأسباب ، إذا ما نظر إلى نصوص الخطاب التّأصيلي الباحث أصحابها على العمق المفقود لهذا الفن في التراث العربي الإسلامي باعتبارها نصًّا واحدًا ، لا يكاد يقنع بها وحدها ، على أهمّيتها ، إذْ لا يكادُ يلحظ في هذه الاختلافات في النّظر إلى الموروث وفي وجوه معالجته ، إذا ما نظر إلى الأمر من زاوية الوظيفة التي تؤدّيها تلك العناصر في إطار مسعى التّأصيل التّنظيريّ ، ما يميّز بين نصوص الخطاب على مستوى بنيتها والمنطق الداخلي الذي يحتكمها ، بل إنّ صُوَرًا من التلاقي تتجلّى له في هذه النصوص رغمًا عمّا بينها من تعارض مرجَعِيّ ، ويتمثّل ذلك في تعبير أغلبها ، من ناحية، عن التمسّك بأهمية بناء السّند الفكريّ والجماليّ الذي عليه يمكن أن ينبني فعل التّأصيل ، وعن وعيٍ مختلفٍ درجاته ومستوياته بضروب الصّعوبات والعراقيل وبأنواع الفخاخ المنثورة أمام من يروم القطع قطعًا فعليًّا مع المسرح الغربيّ عند السّعي إلى كسر الجهاز الفكري والجمالي الغربيّ وعند العمل على بناء "ضوابط" فنية وفكريّة مخصوصة . فتتجلّى صور التّعامل المتعدّدة مع هذه العراقيل والفخاخ ووجوه المعالجة المختلفة لمجالات البحث عن العمق المفقود – من حيث سعيها إلى تحقيق الهدف المنشود من التّأصيل التنظيريّ – بمثابة تنويعاتٍ تندرج ضمن الاستراتيجية المحورية التي ذكرنا .

فما هي المظاهر الأساسيّة للتعامل مع الموروث ومعالجته ، المتجلّية في نصوص الخطاب التأصيلي المبحوث فيها عن العمق المفقود والمسعى من ورائه إلى بناء السند الفكري لفعل التأصيل ؟ وفيم يتجلّى الاختلاف ؟ وما هي أهمّ العرافيل والفخاخ التي تجلّت في هذا الخطاب ، منثورة في طريق الساعين إلى التّأصيل ؟ وكيف كانت صور الاختلافات بمثابة تنويعات تندرج ضمن استراتيجيّة محوريّة واحدة ؟

إنّ في الإجابة على هذه الأسئلة بيانًا لآفاق الوجهة الغالبة في نصوص التأصيل التنظيري ورسمًا لحدودها .

5 ـ 2 ـ 4 آفاق البحث عن العمق المفقود :

إن الإشكال الأساسيّ الذي عنه تولّدت أهمّ العرافيل التي أرتكبت الدّاعين إلى التّأصيل والتي مثّلت محاولات تخطيطه مرتكزات الاستراتيجيّة المحوريّة ، إنّما هو كيفيّة تحقيق التطابق بين هويّتين تنتميان ، من ناحية ، إلى مجالين مختلفين : الهويّة القوميّة وهويّة جنس من التّعبير الفنّي ، وتتّسم العناصر المكوّنة لكلّ واحدة منهما ، من ناحية ثانية ، بسمتي الحركة والتحوّل ، ويشقّ أمر البتّ فيهما ، من ناحية أخرى ، رؤى للعالم متناقضة تحيل إلى مراجع فكريّة متنافرة سبق أن وقفنا ، بشكل بيّن ، على صور من تضاربها وتنافرها في الفصلين الأوّل والثاني من بحثنا هذا ، إلّا أن العرافيل والفخاخ التي تعترض المتطلّعين إلى التأصيل التنظيري تتجلّى بشكل أوضح في سعي هؤلاء إلى الإقناع بمصداقيّة فعلهم ذاك . وضمان هذه المصداقيّة رهين القدرة على الإقناع بأنّ بناء السّند الفكري والجمالي العربي ـ من خلال المزاوجة بين الوقوف على العمق المفقود لهذه الممارسة وبين كسر الجهاز الفكريّ والجمالي للمسرح الغربيّ السائد ـ لا يعني ، من ناحية ، التّفريط في ما يمكن أن يضمن لنتاجات فعل التّأصيل ما به يتحقّق إنتماؤها إلى الفنّ المسرحيّ ، وما به تتميّز هذه النّتاجات عن نتاجات أجناس التعبير الأخرى ولا الانصراف ، من ناحية أخرى ، عن العصر وخصائصه . ولقد تجلّت هذه العناية بتحقيق هذه المصداقيّة هدفًا أساسيًا للوجهة الإقناعية الغالبة على خطاب التّأصيل ،

وتكاد تتلخص في الطرق المرتآة لتحقيق هذه المصداقية تنويعات الاستراتيجية المحورية التي بيّنّا وتتحدد هذه التنويعات ، من ناحية ، بطبيعة الموروث المنتقى والمبحوث فيه عن العمق المفقود وعبر الطرق المتوخاة لبيان المدى المسرحي الكامن في نتاجات هذا الموروث ، من ناحية ثانية ، ومن خلال صور معالجته والتعامل معه حتى يتحقق التطابق المرجو بين طبيعة ممارسة هذا الجنس من التعبير وبين مواصفات الانتماء القومي وأبعاده الثقافية والحضارية ، من ناحية ثالثة .

5 ـ 2 ـ 4 ـ 1 ـ **المآزق وصور تجاوزها :**

لئن كان أصحاب الدعوات التأصيلية ، وخاصة منهم المتأخرون ، أميل ـ عند بيان المجالات المبحوث فيها عن العمق المفقود ـ إلى استعراض عدد منها في نصوصهم التأصيلية ، فإن أغلبهم يجنح إلى تقديم مجال عن بقية المجالات يعتبره الأقرب إلى تحقيق هذا العمق المفقود . بل كثيرا ما يختار الواحد منهم نوعا بعينه من النتاجات الفنية أو غيرها من الاحتفالات والتجمعات أو سمة مميزة من سمات هذه النتاجات أو التجمعات يبني عليها سعيه إلى تحقيق السند الفكري والجمالي المنشود . فلقد خصص شريف خزندار ، مثلا ، القسم الأكبر من نصه التأصيلي (66) لاستعراض مختلف "الأشكال والمظاهر التي عرفها التعبير الدرامي العربي" (67) سواء منها ما تعلق بالطقوس قبل الاسلامية (68) أو بالتظاهرات الدينية الإسلامية

66) امتد استعراضه للظواهر تلك 20 صفحة (ص : 40 ـ 59) من جملة 33 صفحة (ص : 39 ـ 72) هي متن نصه التأصيلي .

67) أنظر نص خزندار التأصيلي الأساسي ، ص : (40) .

68) ص : (40) من المصدر السابق ، وفيه أشار إلى طقوس سوق "عكاظ" الدينية والاجتماعية والثقافية .

أو المنسوبة إليها (69) أو بالاحتفالات والتقاليد والاساطير الشعبيّة (70) أو بملاهي الملوك (71) أو بمسرح الظّل وصندوق الدنيا (72) أو بالشّعر والموسيقى (73) إضافة إلى الممارسات المسرحية التي عرفها العرب منذ عصر النهضة القريبة من الشّكل الغربي (74) إلّا أنّه خصّ شكلين إثنين بعناية خاصّة واعتبرهما الشّكلين الاساسيّين المعبّرين عن خصائص الانسان العربي والقادرين على أنْ يكونا المرتكز الرئيسيّ لتأسيس مسرح عربيّ أصيل،وهما "التعاني الفاطمية" و"مسرح الظلّ" (75) . وكذلك فعل سلمان قطاية في نصه

---

69) ص : (40 – 43) من المصدر السّابق ، تناول فيها ظاهرة التصوّف والمتصوّفين ووصف طقوسهم وابداعاتهم مركزا على المولويّة مبرزا فيها المدى الدرامي ، ثمّ متناولا الفرق الدينية الخارجة عن السنّة معرّفا بظروف ظهور الشيعة وأسباب طقوس "التعاني" خاتما هذا الباب بتناول الطقوس ذات الأصول الافريقية والمعتمدة على التطهير عبر الايقاع والرقص الطقسي مثل "الزار" المصري و"صطمبالي" التونسي بالعرض والوصف

70) تناول في إطارها أعياد عاشوراء كما كانت تمارس بالأخص في المغرب العربي ، ثمّ تعرّض لأهم الاساطير والملاحم التي عرفها الشعب العربي وخاصّة منها تغريبة بني هلال" وملحمة "عنترة" واصفا تجمّعات الرواة عي "جامع الفنا" في مراكش بالمغرب الاقصى ، أنظر ص (48 – 49) من المصدر نفسه .

71) تناول فيها بالخصوص ما عرف منها في عصر الخليفة المتوكل (ت : 861) وفي عصر سليمان الأول (ت: 1566) معتمدا في ذلك كل كتب التاريخ والتراجم والأخبار ص (47) من المصدر نفسه .

72) أبرز بالأخصّ قيمة "بابات" ابن دانيال (1248 – 1311) مشيرا إلى امتداداتها في مسرح الظلّ الذي عرف شعبيّة كبيرة في مختلف أقطار البلاد العربية ملحّا على تميّز هذا المسرح بمرونة وحريّة في الحركة والشّكل لا يعرفها المسرح الغربيّ السائد ثمّ تناول " صندوق الدنيا " بالوصف ، باعتباره تنويعة من تنويعات مسرح الظلّ معتمدا في ذلك على شهرته في سوريا .

73) ثمّ تناول بعد ذلك المدى المسرحي في الشعر العربي وخاصّة بمناسبة حصص الإنشاد ومجالس المناظرات والمعارضات والبعد المسرحي في الموسيقى والرقص العربيين (ص 49 – 35) .

74) تعرّض فيه بالأخص إلى المسرح الذي مارسه الروّاد الشوامّ أمثال "النقاش" والقباني وتابعيهم بعد بيان أشكال مسرحية سابقة لهم خضعت بصورة ما لمقتضيات المسرح الغربي مثل مسرح "المحبظين" مميزا بين المسرح الغنائي والمسرح النثري الأدبي معبرا عن موقفه إزاء هذه المسارح غير مخفٍ تعاطفه مع المسرح المنجز باللهجة الدارجة والمعتمد الموسيقي والغناء والموفر لجوّ إحتفالي إعتبره الأساس في مثل هذا الفن .

التأصيلي الذي ذهب فيه، هو الآخر إلى إعتبار التّعاني والمقامات الشكلين اللّذين يمكن أن ينبني عليهما المسرح العربيّ المنشود معتبرًا "التعابي" قادرة على أن تحقّق العمق المفقود والصورة الممكنة للمسرح التراجيدي العربي وذاهبًا إلى أنّ في شخصيّة أبي الفتح الاسكندري صورةً لنمثل الكوميدي العربي الممكن (75)، ولكن كان اختياره ذاك في إطار إستعراض الاشكال والظاهرات الفرجويّة والطقوسيّة والأدبيّة التي عرفتها العرب في المشرق والمغرب (76) ولقد إعتمد في ما أنجزه مختلف المراجع التي تناولت هذه الظواهر بالوصف والعرض.

ولعلّ غاية أصحاب هذه النصوص من إستعراض مختلف هذه الاشكال من التعابير والظاهرات إنّما هي السّعي، من ناحية، إلى التعريف بها، والعمل، من ناحية أخرى، على الإقناع باتّساع الرّصيد الفرجويّ في تراث العرب الشيء الذي يجعل البحث عن الجذور الممكنة للممارسة العربيّة لهذا الفنّ أمرًا مشروعًا. أمّا عن إفراد شكل أو شكليّن، أو ظاهرة بعينها بعناية خاصّة وإعتبارها الاقرب إلى تجسيد العمق المفقود ففي ذلك تعبير من لدن صاحب النص عمّا يعتبره الأهمّ في تحقيق هويّة هذا الفنّ وعمقه في آن. على أنّنا يمكن أن نصنّف المجالات المبحوث

75) أنظر ص (60) من كتاب سلمان قطاية: "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟".
76) أورد في القسم الثاني من كتابه "المسرح العربي من أين وإلى أين (وقد سبق التعريف به) والذي أطلق عليه عنوان الاشكال المسرحيّة العربية تسعة (9) أشكال مسرحية مرقمة من 1 إلى 9 ثم أضاف 5 أشكال اخرى دون ترقيم فبدت وكأنها أشكال أقلّ أهمية من الاولى ولكنّها لا تخلو من مدى مسرحي ثابت وأمّا الأشكال التسعة فهي: المقامات (مقامات الهمذاني)، التعزية، السماح، حفلات الذكر، المولويّة، كراكوز أو خيال الظّلّ، وكلّها شرقية ثم سلطان الطلبة، مسرح البساط، مسرح السر والسامية وهي مغربية وأمّا الخمسة الاخرى فهي: المسرح الاخباري، صندوق العجائب، المداح، الحكواتي، اسماعيل باشا. أنظر: ص (49 – 67) من المصدر المذكور أعلاه.

فيها عن العمق المفقود الى أنواع ثلاثة هي ، من ناحية،التظاهرات والتعابير الشعبية وهي من ناحية ثانية ، التعابير الإنشائية العربية العريقة ، وهي رصيد الممارسات الفرجوية والمسرحيّة المعاصرة من ناحية أخرى ، إلّا أن النّاظر في نصوص هذا الخطاب يلاحظ أنّها تلتقي ، رغم صور الاختلاف في ما يعتمدون فيها من مقاييس لانتقاء مجالات العمق المفقود المذكورة ، حول ارتكاز الوجهة الإقناعيّة التي تحتكم المنطق الدّاخليّ لهذا الخطاب على مواجهة العراقيل والمآزق الناشئة عن السّعي إلى الإقناع بمصداقيّة فعل التّأصيل التنظيريّ . وممعن النظر يلاحظ أن طبيعة العراقيل مرتبطة باستعصاء التّوفيق بين التطلّعات المرجو تحقيقها عبر ذلك الخطاب وبين طبيعة المواد التي اعتمدوا ونوع المقدمات الفكرية التي تبنّوا .

والنوع الاوّل من المآزق الناشيء عن مسعى الإقناع بمصداقية التأصيل التّنظيري متمثّل في مدى تاريخية الظواهر المبحوث فيها عن العمق المفقود والمعوّل عليها لبناء السّند الفكريّ والجمالي لممارسة العربيّة المنشودة لهذا الفن ، وذلك لأنّ إنتقاء هذه الظواهر كان على أساس ما يوفّر فيهما من رصيد من العراقة يؤمّن تحقيق ذلك العمق ويضمن إنجاز ذلك التجذّر . وعراقة هذه الظواهر تحيلها إلى غير الزمن الحاضر ، فترتبط دلالات أشكالها ، الفلسفية منها و/أو الاجتماعية — في رأي أغلب الداعين إلى التّأصيل — بطبيعة بنى المجتمع الذي تنشأ فيه وبنوازع الإنسان في ذلك المجتمع . ألم يقُل أحدهم — في نصّه التّأصيلي — "... إنّ كل شكل فنّي يرمي ويرمز إلى ما ورائية معينة ..."(77) ؟ او لم يكتب آخر منهم : "... الاشكال [الفنّية] هي تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية معيّنة ..."(78) ؟

77) عز الدين المدني ، الزنج ص (13) سبق التعريف به .
78) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد .. ص : (14) سبق التعريف به .

ممّا يدفع الى التساؤل عن مدى قدرة النتاجات النّاجمة عنها على الاندراج في العصر الحاضر وعلى التناسب مع مواصفات الإنسان العربي ومنزلته الإنسانيّة والاجتماعية إذ أخذت في حرفيتها ، وعن مدى حفاظها على تميّزها إذا ما عولجت معالجة عصرية .

وأما عن المآزق النّاشئة عن المظهر الآخر من تحقيق مصداقيّة فعل التّأصيل التطبيقيّ فمتمثّلة في سعي أغلب الدّاعين إليه ، إلى الكشف ، من ناحية ، عن المدى المسرحيّ الكامن في ما اعتمدوا من تعابير فنّية وظواهر ثقافيّة لها سماتها القائمة بذاتها والعمل ، من ناحية أخرى ، على تحقيق الهويّة المسرحية لنتاجات فنّية مرتبطة بالتعابير والظواهر المذكورة ومعتمدة على سند فكريّ وجمالي لايزال في طور التّأسيس ، في حين ينبني المسرح الغربيّ وجهازه الفكريّ والجمالي على تراكم بعيد في الزّمن ، متعدد الصور ومتنوع المظاهر ، الأمر الذي يدعو إلى التّساؤل عن مدى القدرة على الخروج عن طوق مقتضيات الجهاز الفكريّ والجماليّ للمسرح الغربي الذي يمثّل التطلّعُ إلى كسره والتّحرّرُ منه الهدفَ الأهَمّ من وراء خوض غمار التّأصيل التطبيقي هذا .

وخوض أصحاب النّصوص التّأصيليّة في أمر الإقناع بمصداقيّة التّأصيل التّطبيقي ، كثيرًا ما يكون بشكل يتلازم فيه المظهران المذكوران تلازمًا ، فيرتبط ما يُرتأى من حلول للعراقيل الناجمة عن الواحد منهما بما يُرتأى للآخر ارتباطًا . وتعود أهمّية هذا الارتباط إلى اتّفاق أغلبيّة الدّاعين إلى التّأصيل حول الإعلان عن هدف مشترك يتمثّل في الخروج عن مسلك التقليد وبناء مسرح عربي خصوصيّ ، يستجيب الى حاجيات الإنسان العربيّ في هذا العصر ، انطلاقًا من اعتبار المسرح الغربيّ مسرحًا ممكنًا لا أكثر ، ومن أنّ الطّريق الأوحد إلى بناء السّند الفكريّ والجماليّ للمسرح المنشود إنما هو في البحث من داخل الحضارة

العربيّة الإسلاميّة عن خصائص التعبيرات الدراميّة العربيّة (86) إلّا أنّ تجسيد ذلك قد يختلف من نصّ إلى آخر، خاصّة وخصوصيّة المسرح العربي ليست محلّ إتّفاق بين دعاة التّأصيل ولا صلتها بسمات المسرح الغربيّ. فبينما يذهب أغلب المعتمدين على التراث في بحثهم عن العمق المفقود للمسرح العربيّ إلى أنّ تحقيق هذه الخصوصيّة مشروط بضرورة القطع قطعًا مع المسرح الغربي ومع مؤسّساته الفكريّة والجماليّة، لا يبدو هذا الشرط شرطًا أساسيًّا في رأي آخرين، وهو ما يخلق جدلًا ثريًّا حول مدى قدرة التّراث بأنواعه على تحقيق تطلّعات مسعى التّأصيل هذا. وليس هذا الجدل والاختلاف بغريبتين، من ناحية، عن طبيعة المسرح العربيّ ذاته. ولا عن طبيعة المنطلقات الفكريّة المعتمدة من لدن أصحاب الخطاب التأصيليّ، من ناحية أخرى، وذلك كلّه متين الصّلة بتنويعات الاستراتيجيّة المحوريّة التي ذكرنا. فما هي أهمّ هذه التنويعات؟ وفيم تجلّت صلاتها بمظهريّ المصداقيّة المذكورين؟ وأيّ أثر لذلك بمصير النظريّة الجماليّة العربيّة المرتقبة؟

تكاد تلتقي وجهات التأصيل التّنظيري المعلنة عن سعيها إلى القطع قطعًا مع المسرح الغربيّ ومؤسّساته حول الإلحاح – عند البحث عن العمق المفقود للمسرح العربي أو عند تقويم ما أنجز فيه – على ضرورة رفض القوانين والقواعد التي درج مسرحيّو الغرب ومنظّروهم على أخذها بعين الاعتبار في ما ينجزون من أعمال أو يقوّمون، وذلك سعيًا للإفلات من أسر الجهاز الفكريّ والجماليّ للمسرح الغربي وفتحًا لآفاق الخروج عن مسلك التقليد الغالب على الممارسة العربيّة لهذا الفنّ وهذا المنحى جليّ في أغلب نصوص الدّعوة إلى التّأصيل. ويمكن أن نمثّل للأمر بما استهلّ به الشريف خزندار

---

86) كتب سلمان قطاية مثلًا في كتابه المذكور: "الموقف الصحيح هو أنْ يقف الباحث "من الداخل" من ضمن الحضارة العربيّة والاسلاميّة وينظر من خلالها الى الحضارة الاوروبية ... وهذا ما أريد في دراستي ..." ص(51).

نصه التأصيلي الرئيسي ، اذ بدأ بالتنبيه إلى أنّ "... المسرح ، في رأيه ، ليس البتّة "فنّا" تحكمه قوانين وقواعد وإنّما هو ظاهرة شعبيّة وكونيّة ..." (82) . كما تكاد تلتقي هذه الوجهات التنظيريّة حول الانفصار ، في التّعامل مع هذا الفنّ ، على ما يعتبر جوهريّا فيه دون صوره المتعارفة ، وكثيرًا ما يختزل هذا الجوهر في عنصر أو عنصرين ، فهو "التّمثيل" عند سلمان قطاية (83) ، مثلا وهو مجرّد لقاء بين مجموعتين عند خزندار (84) ... وعلى أساس هذا العنصر تُستقرأ الموادّ التّراثيّة بحثا عن مداها المسرحيّ وسبرا لإمكاناتها التّعبيريّة . غير أنّه غالبا ما يتجلّى للباحث شيءٌ من الارتباك عند إقدام الواحد منهم على تعليل إختيار تلك المادّة التّراثيّة دون سواها أو عند البحث فيها عن المدى المسرحيّ الكامن بعد إستقرائها إستقراءً فعليّا أو عند تقويم القدرة الفعليّة لما إنتقوا من مواد تراثيّة ، على ضمان الهويّة المسرحيّة وعلى ماقد يُنجز بناء على خصائصها من إبداعات . وأساس هذه الارتباك هو وقوع بعض أصحاب هذه النّصوص في إعتماد ما أعلنوا رفضه من قوانين أو تصنيفات تندرج ضمن الجهاز الفكريّ والجماليّ الغربيّ ، فيَنْحَتُ سلمان قطاية ـ عند سعيه ، مثلا ، إلى إبراز المدى المسرحي الكامن في تلك المواد التراثيّة ـ عن الكوميديا والتراجيديا العربيّتين (85) وإعتماد هذا التقسيم ، حتّى وإن سعى بعضهم فيه إلى البحث عن مسارات عربية ، يؤدّي إلى تبنّي نظريّة الأنواع التي هي حجر الزّاوية للجهاز الفكري والجمالي المنظّم للمسرح في صورته

(82 Cherif Khaznadar, pour la "recréation"... op. cit. P: (39) .

(83 سلمان قطاية ، المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ ص (47) .

(84 Cherif Khaznadar idem, p (39) .

(85 كتب سلمان قطاية، المسرح من أين وإلى أين ؟ ... ص (75) ما يلي :
"ويذهب إلى أنه "إذا إعتبرنا المقامات الشكل الكوميدي للمسرح العربيّ ، فان الحفلات الدينية ، وخصوصا التعزية ، هي الشّكل التراجيدي ...".

الكلاسيكيّة (86) . أمّا الفجوة الاخرى في منطق خطاب الكثير من هؤلاء الدّاعين إلى التأصيل فمتأتٍ من وعيهم بمحدوديّة ما يوفّره هذا المجال التراثيّ أو ذاك على صعيد الممارسة الإبداعيّة من عناصر تحقّق الهويّة المسرحيّة لما قد يُنجز إنطلاقًا من مميّزاتها ، فيؤكّدون الحاجة إلى "تطويرها" بشكل تبدو معه هذه الاخيرة في صورة ظواهر هُويّتها المسرحيّة غيرمكتملة ، الامر الذي يُبعد إلى الاذهان ما درج مؤرّخو الفن المسرحيّ العربيّون على إفتراضه من مسار ، عند بيان مراحل نشأة هذا الفن وجذوره ، تتجلّى فيه هذه المواد التراثيّة بمثابة عنون بدائيّة أدّى تطوّرها إلى ظهور هذا الفنّ . ويبدو المسرح في شكله الغربيّ تتويجًا لفنون الإنسانيّة وغاية مرامها . وفي هذا إقرار بدونيّة التعابير الفنّية الشعبيّة وإعتراف بكونيّة المسرح الغربيّ واندراج غير ، من ثمّة ، ضمن الجهاز الفكري والجماليّ للمسرح الغربيّ السائد .

واستعصاء الاقناع بمصداقيّة هذا البحث عن القطع قطعا باتا مع المسرح الغربي وجهازه الفكري إنطلاقا من البحث عن العمق المفقود في الموروث الفُرجويّ السرديّ والإجتماعي ، دفع بعض المطربين للأمر إلى إحداث تغييرات على الاستراتيجيّة المذكورة سَعْيًا إلى الإفلات من قبضة هذا المسرح الغربيّ ومن الغناج الكامنة وراء التطلع إلى هذه القطيعة البائنة معه ومع جهازه . ولقد وقفنا على تنويعتين أساسيّتين تتوجّه أصحاب الاولى منهما إلى البحث عن قطب آخر ما انفكّ يُعتَبَرُ نِدًّا للمسرح الغربيّ على صعيد ما تراكم فيه من نتاجات وما انبنت فيه من أنساق فكريّة وجماليّة متماسكة ، عليه يعوّلون وبه يواجهون المسرح الغربيّ وجهازَه . وتتوجّه أصحاب التنويعة الثانية إلى إعادة النّظر في أهمّية تحقيق الهُويّة المسرحيّة أو الإقتناع بتحقيقها عند سعي الخروج عن مسالك المسرح

---

86) وحدة النوع واحدة من الوحدات الثلاث التي حدّدها أرسطو في كتابه "فن الشعر".

العربيّ ، فأصبحت مصداقيّة فعل التأصيل في عُرف بعضهم غير مشروطة بتحقيق هذه الهويّة . وأصبح إحتمال خروج النّتاجات الفنيّة المنتظرة عن خصائص هذا الجنس من التعبير إحتمالاً وارداً .

ولقد مثّل التوجّه الأولى أحسن تمثيل شريف خزندار عندما عمد في خاتمة نصّه الرّئيسيّ إلى إعتبار المسرح العربي الأصيل والممكن منتميا إلى عائلة المسرح الآسيوي . ولعلّ في سعي شريف خزندار إلى البحث عمّا يؤكّد هذا الانتماء تعبيرًا منه عن الحاجة إلى مراجع فنيّة دقيقة من دونها يصبح العمل على تحقيق الهويّة المسرحيّة المخصوصة ضربًا من التطّوّعي بغير إهتداء .

ولقد كانت الفقرة الطويلة المقتبسة من دراسة لسوريش أواسطي Soregh Awasthi (86) والّتي بيّن فيها كاتبها خصائص المسرح الآسيوي، مقامَ الخاتمة في نصّ شريف خزندار التأصيليّ الرئيسي ، إلاّ أنّ النّاظر في محتوى هذه الفقرة المضمّنة لا يلاحظ فيها حضورًا للمسرح العربيّ ولا الإسلاميّ ، لا تصريحًا ولا إيحاء ، وإنّما يبدو فيها صاحبها مركّزا على أشكال المسرح التي عرفتها اليابان والصّين بصورة خاصّة (87) . فذهب إلى "... أنّ الأسس والسّنن المسرحيّة التي ينبني عليها الفنّ الدرامي في البلدان الآسيويّة واحدة ، إذ تلتقي هذه الأشكال في اعتماد الشعر والموسيقى والرقص والتمثيل الإيمائي وفي المزج بين الشّعر الملحميّ والشّعر الغنائيّ وبين النّصوص السرديّة والنصوص الدرامية [إلى جانب] عدم التقيّد بوحدتي المكان والزّمان [إضافة] إلى التركيز على الخيال الشعريّ وعلى تشرق في التشخيص والتمثيل "مؤسلبة أسلبةً" (88) ومعتمدة على الرقص بشكل يبرز الأهميّة [التعبيرية] لإشارات الممثّل وسكونه وحركته . كما تشابه فيها السّنن

(86 Cherif Khaznedar, pour la "recréation"... op. cit. p. (70).

(87 أنظر المصدر السّابق ، ص (70)

(88 ترجمة لعبارة Stylisé التي تفيد عدم التقيّد بمحاكاة الواقع في ما يصوّر أو يعرض . فيقتصر فيه على حدوده الدنيا الدّالّة مع إدخال تعبيرات قصديّة لغرض ترويقي تزييني أو بغية إبراز معنى خاصّ .

عند التعبير الشفوي ، فنعتمد في ذلك ، مثلًا ، المراوحة بين الحوار النثريّ والحوار الشعريّ ، ويتّبع ، عند التلفّظ ، نسق إيقاعيّ مؤسّس أغرب ما يكون إلى الإنشاد ، وتتعدّد فيه طرق الإلقاء وتستعمل الجوقة والمنشدون ، [يضاف إلى كلّ ذلك] سلسلة من السّنن الركحية المحدّدة . . . هذه العناصر كلّها تميّز المسرح الآسيويّ تمييزا وتسمه بسمات التركيب وتعدّد المكوّنات والشمول . . . " (88) . غير أنّ هذه السّمات التي حدّد كاتب المقال لا تكاد تتجلّى بصورة واضحة في أيّ شكل من أشكال الفرجة العربيّة التّقليديّة . ولا يبدو شريف خزندار مدّعيًا توفّرها فيها بهذه الصورة من التماسك والتّناغم . فينجلي الأمر - عنده - أقرب إلى الدّعوة إلى محاذاة المسرح الآسيوي باعتبار هذا الأخير مختلفا عن المسرح الغربيّ ويوفّر عمقًا ممكنا للمسرح العربي ما انفكّ العربيّون أنفسهم يعترفون بعراقته وطرافته(89) وانطلاقًا من أنّ تقاليد الشرق وخصائصه أقرب إلى حسّ الإنسان العربيّ وشواغله . فأصبح الطريق إلى تحقيق العمق المفقود للمسرح العربي وبناء سنده الفكريّ والجماليّ المستقلّ عن المسرح الغربيّ ومؤسّساته متمثّلا في الانجذاب إلى قطب جديد ، واستبدال النّموذج الغربي بآخر شرقي .

أمّا التنويعة الثانية فنجدها مجسّدة في خطاب روجي عسّاف التّأصيلي تجسيدًا بيّنًا . ويشترك روجي عسّاف مع شريف خزندار في التطلّع إلى إحداث قطيعة فعليّة مع المسرح الغربيّ وأسسه ، من ناحية ، وفي سعة الاطّلاع على المسرح الغربيّ ، من ناحية أخرى ، فطبيعيّ أن يكون هو الآخر أقدر على التّفطّن إلى حقيقة العراقيل والمخاطر التي تقف أمام مشروع تحقيق القطيعة الفعليّة بحكم اطّلاع الرجل الحميم على تيّارات هذا المسرح الغربيّ وعلى الأسس التي انبنت عليها تلك التيّارات غير أنّهما لا يتّفقان حول الدّواعي إلى ذلك التطلّع ولا حول الطّريق الموصلة إليه .

---

(88) Cherif Khaznadar, Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe..., op. cit. p: (70).

(89) أنظر الفصل السّابق والفقرة (4 - 3 - 1) منه بشكل خاص .

تتبنى الاستراتيجية التي اتّبعها روجي عسّاف في نص خطابه الرئيسي على التهجّم أوّلاً على المسرح الغربيّ وعلى مؤسّساته بأعتباره تجسيدًا للمدينة "القامعة للانسان" و"الكافرة بالله" وتعبيرًا عن هذا القمع وذلك الكفر (90) الامر الذي أدّى به إلى إعتبار غياب المسرح عن الثقافة الإسلاميّة أمرًا طبيعيًّا بل ومستحبًّا . "فليس من المستغرب ، حسب تعبيره ، عدم وجود المسرح في الحضارة الاسلاميّة لانّ الدعوة الإسلاميّة هي حركة توحيديّة تزول فيها الحواجز القبلية وتدخل الشعوب في تاريخ أمّة تتخطّى عن الجماعة البشرية . . . " (90') في حين كانت " نشأة المسرح الغربيّ تعبّر – حسبه – عن مشروع المدينة المركزيّة الذي ابتكرته أثينا وطوّرته روما ثمّ العواصم الأوروبيّة الحديثة – وهو مشروع يبرز إلى الوجود بقدر ما تصير المؤسّسة المدينة نفسها كمرجع وحيد وأوحد لحياة الانسان . . . أي بقدر ما تتحدّى المدينة الآلهة وتقتلع الانسان عن تكامله في الكون وتحلّ غصبًا وعسرًا محلّ الأسلاف والطبيعة في الوصاية على الانسان . . . "(91) ويذهب – نتيجة لذلك – إلى أن "لا داعي للمسرح . . . "(91') في المجتمع الإسلامي . أما النقطة الثانية في هذه الاستراتيجيّة فتتمثّل في إعتبار فنّ الرّاوي والحاكي فنًّا مكتملا قائمًا بذاته، لا يخضع إلى مبدأ سلالات الفنون (92) وإنّما هو – في رأيه – "فن متحضّر ومتطوّر بحدّ ذاته . . . " (92') وهو، من حيث سمته تلك ومن حيث تجسيده للفن الجمعيّ "... يتدع طبيعي – حسب تعبير الكاتب – لحياة الجماعات خارج استبداد المدن المركزية وينمو (هكذا) في سلسلة اللقاءات الجامعة . . . " (93) ،

---

90) روجي عسّاف ، المسرحة . . . قناع المدينة ، سبق التعريف به ، ص (39) .
90') عسّاف ، المصدر ذاته ، ص (37) .
91) عسّاف ، المصدر ذاته ص : (51) .
91') عسّاف ، المصدر نفسه ، ص (37) .
92) عسّاف ، المصدر عينه ، ص (51) .
92') عسّاف ، المصدر عينه ، ص (16) .
93) عسّاف ، المصدر السّابق ، ص (58) .

وممارس هذا الفنّ إنّما هو "الفنّان العصوي" المنسود الذي لا يكتمل "العمل المسرحي الاسلامي" (93′) من دونه ، وهو ، إضافة إلى كونه لا يكسب قوته من وراء ممارسته فنّه ذاك (94) "لا يتميّز عن النّاس في طريقة عيشه أو سلوكه أو تصرّفه ولغته بل يكون الاتّصال بالناس هو سرّ فنّه ومعنى وجوده . . ." (94′) على خلاف "الفنّان المبدع" "المميّز عن النّاس من حيث الموقع ومن حيث الوظيفة . . ." والمرتبط بنظام السّوق من حيث ممارسته لفنّه ممارسة إحترافية (95) . وفي "الفنّان المبدع" إنما هو ، في رأي روجي عسّاف ، "فنّ مدمّر" لذاكرة الناس باعتباره "نتاجًا فجّا للنّزعة "الانسانويّة" التي حملت في مناعيها تواتل عادة الفنّ (مفهومات العبقريّة وذاتيّة الفن و"الجماليّة" وموجبات الخلق الشاعريّ) . . . فتربيت سرعته هذا الفنّ بقدار جذبه في ضمير النّاس كما يرتهن فعله المحدّد بمدى التلقي الذي يحدثه في ذاكرتهم . . ." (95′) أمّا النّقطة الثالثة التي يركّز عليها استراتيجية الخطاب التأصيلي عند روجي عسّاف فتتمثّل في عدم الانشغال بهويّة ما يمكن أن ينتج عمّا أسماه فنّ التمثيل الإسلامي هذا "فلا يهم . . . أن يؤول هذا ، حسب تعبيره ، إلى مسرح أم لا وربّما ينتهي إلى عمل آخر . . ." (96) ويتبيّن من خلال ما ذهب إليه روجي عسّاف أن عمله على اجتناب الوحاج التي تعترض سبيل من يريد القطع مع المسرح العربي أدّى به إلى القطع أو على الأقل إلى الاستعداد ، على مستوى الخطاب، إلى القطع قطعًا لا مع المسرح العربيّ وحده وإنّما مع المسرح باعتباره جنسًا من التعبير ذا سمات خاصّة . إلاّ أنّه يحقّ لنا ، مع ذلك ، أن نتساءل إلى أيّ حدّ أمكن القطع فعلاً مع المسرح العربي وجهازه الفكريّ والجماليّ ، وتساؤلنا هذا لا ينسحب على روجي عسّاف وحده وإنّما يشمل من ربط عمل التأصيل بتلك الغاية .

(93′) عساف، المصدر السابق ص 57 .
(94) عساف ، المصدر السّابق ص 62 .
(94′) عساف ، المصدر السّابق ص 55 .
(95) عساف ، المصدر السّابق ص 55 .
(95′) عسّاف ، المصدر ذاته ، ص (57) ، والوضع بين طفرين من لدن الكاتب وكذلك الأقواس .
(96) عسّاف ، المصدر عينه ، ص (21) .

5 — 2 — 4 — 2 **حدود البحث عن المعنى المفقود والقطع مع الحس العربي :**

إذا ما أمعنّا النظر مثلا في ما اعتمد روجي عسّاف من مفاهيم وعرض من تصوّرات، لاحظنا مدى كبير عناء — أن لذلك علاقة بمقولات في ثقافات الغرب وتصوّراتهم في مجال الفن وممارسته، بينته. وهذا الأمر لا يكاد يتيسر على استعماله صفة "عصري" — عند نقد "العقل" الإسلامي المسدود (95) — التي لا تعني عنده مفهوم "المثقف العضوي" الذي ابتكره المفكر الإيطالي الماركسي أنتونيو غرامشي A. Gramsci ولا تعني التسمية النظرية عند حدّ مقاييس التسيير وإنما تعني الدلالة العامة للعصر في ارتباط المثقف بمجموعة شعبية محددة والتعبير عن مواقف ما يحتمل (97) ذلك أن يتحدد في حسابات روجي عسّاف ذلك — إلى أخذ المدى الشعبي بعين الاعتبار ولا إلى معالجة الموقف هذا المفهوم من مسألة العلاقة بين "النخب الحزبية والنخب المثقفة" التي تحدث المفكر الماركسي عن دلالتها في إطار صيرورة التغيير الاجتماعي الذي إليه ينطلق (96). ولا غرابة في ذلك ما دام المصدر الماركسي مغيّبا عن اهتمامات الباحث روجي عسّاف في ما يستلهم من آراء وأفكار من مواقف.

أمّا المجال الثاني الذي نلمس فيه خلطه التلقائي بين ما يرد في خطاب روجي عسّاف وبين المصطلحات الغربية الثقافية والفنّ. فيتجلّى في الثنائية التي أقام عليها الأخير بين "الفنّ الشعبي" و"الفنّ المدني" (97). نلمس أمام هذه الثنائية بالتوازي مع ثنائية أخرى قائمة على علاقة التقابل بين المجتمع الإسلامي المنسجم لأنّه مؤمن (98) والمجتمع الغربي الممزّق لأنّه كافر (99)، فإنّ ذلك لا يمنع من الوقوف على مراجع غربيّة لما ذهب

(95) روجي عسّاف، المصدر السابق الذكر، ص (57 — 58).

(96) روجي عسّاف، المصدر السابق الذكر، ص (51) قارن ذلك بما أحال إليه الهامشان (135) و (155) الواردان في الفصل الثاني من بحثنا هذا.

(97) أنظر الفصل الثاني من بحثنا هذا وخاصّة الفقرة رقم (2 — 2 — 2 — 5).

(98) روجي عسّاف، المصدر السابق الذكر، ص (55).

(98) المصدر السّابق الذكر ص (87).

(99) المصدر نفسه، ص (73).

إليه هذا الكاتب ، وأوّلها ما أشار إليه الكاتب تصريحا عند إنتصاره إلى روسو " Rousseau " ضد "دالمبار " D'Alembert " عندما وصف الأوّل مناهضا المسرح وفنون الفرجة عامة باعتبارها مدمرة لنسق حياة النّاس مسيئة إلى تجمعاتهم ومناديا "بالاحتفال " بديلا عنه عنها (100). أمّا ثانيها فهو كلّ التصوّرات الناشئة عن التحوّلات التي وقعت منذ بداية القرن في بلاد الغرب وتطوّرت بشكل حادّ بعد الحرب الكونية الثانية لتصل أوجها سنة 1968 وما بعدها . ويتمثّل ذلك في الحركات الثقافية التي تنظّر لها عدد من رجال الفنّ والثقافة وعدد من أصحاب القرار السياسي وحقّق لهم فيها بعض المتطلّبات وكان ذلك متدرجا ، أغلب الأحيان ، ضمن مشاريع مجتمعيّة تدعو إلى مزيد من العدالة والمساواة بين الطبقات الشعبية المحرومة الجماهيريّة وغيرها وبين الطبقات المحظوظة الأرستقراطية والبرجوازية وغيرها (101). ويمكن أن نختزل هذه الحركات في عدد من الشعارات ترجم حرصها على تحقيق هذه العدالة . ويتمثّل أوّلها في الدّعوة إلى "ديمقراطيّة الثقافة" (102) التي تدعو إلى تمكين الطبقات الشعبية في المدن والقرى من الاستفادة والتمتّع بالنّتاجات المعرفية والفنيّة التي أنتجتها النخبة (103) فنشأت مؤسّسات "التنشيط الثقافيّ" لتجسيد تطلّعاتها تلك (104) . أمّا الشعار الثاني فيتمثّل في "الديمقراطيّة الثقافيّة" (105) التي يدعو المنادون بها إلى إعادة النّظر في مفهوم الثقافة والآثار الفنيّة فلا تقتصر

---

100) أنظر ص (82) من المصدر السّابق فإن ذلك بـ ص (131 — 186) وص (221 — 232) من نص رسالة روسو "J.J Rousseau" المذكورة ، أنظر كذلك الهامش (173) من الفصل الرّابع من بحثنا هذا وما حواه من إحالات .

101) Pierre Gaudibert, action culturelle intégration et/ou subversion, Casterman 3[è] ed. Paris, 1977. p: (27-38), (121-126) .

102) أنظر المرجع السابق ، ص (27 — 35) .

103) المرجع السابق ، ص (35 — 36) بالأخصّ أنظر كذلك الهامش (314) من الفصل الرابع من بحثنا هذا .

104) المسمّاة بدور الثقافة Maisons de la culture ، والتي كان وراء تأسيسها "أندري مالرو" عندما أصبح وزيرا للثقافة في حكومة ديغول أسوة بما كان منتشرا في الاتحاد السوفياتي من دور الشعب ، أنظر المرجع السابق ص (29 — 30) بالأخصّ .

105) la democratie culturelle/la democratisation culturelle, in P. Gaudibert, action culturelle . op cit., p: (27-160) .

على ما تبدعه النّخبة وحدها ، والاعتراف بالمدى المعرفي والذّوقي لما أبدعته وتبدعه الطبقات الشعبيّة . فوجدت المنتجات الحرفية ومختلف الفنون الشعبيّة موقعا أرفع وفضاءات أرحب في المؤسسات المختصّة "للتنشيط الثقافي والاجتماعي" (165) . وفي هذه التطلّعات ، وفي محاولات تجسيدها نشأ شعار آخر أساسه الاقرار لكلّ الناس بقدرات ابداعيّة وظهر التمييز بين الآثار التعبيريّة والآثار الفنّية وبدت الأولى بمثابة المسلك الخاص لتحقيق هويّة الذات وهويّة الجماعة بالأخص (163) وفي إطار ذلك نودي بالتخلّي عن طابع الاحتراف في الفنّ (164) فقامت بذلك "ايديولوجية الابداع الجمعي" حسب تعبير غودبيار P. Gaudibert بدلاً عن "الثقافة للجميع" التي نشأت عنها (164)

ويتجلّى ، من خلال ما أوردنا سابقه ، أنّ التجربة مبنيّة بين المرتكزات التي بنى عليها روجي عسّاف تجربته وبين هذه الاعتبارات الثقافية الناشئة في بلاد الغرب والخاصة في تطوّرها بعنصر الذاتي للمجتمعات الاوروبية بما عرفته من تحوّلات. وذلك رغما عن الاعتبارات [illegible] التي [illegible] بها هذا الكاتب خطابه . فبالتأكيد [illegible] ، من ناحية ، من أهمية المراجع الغربية في تجارب روجي عسّاف هذا ، وذلك رغم إعلانه [illegible] عدائه لها في كتاباته ، ويظهر من ناحية ثانية ، أنّ المسرحي [illegible] في تنظيراته [illegible] ، [illegible] ما يستطيع هذا الكاتب [illegible] تنظيراته على تركيبه [illegible] الذي إليه [illegible] الانتساب .

أمّا إذا نظر الباحث في مجمل الخطاب "التأصيلي" الذي [illegible] الدّعوات [illegible] عن النص المعهود بالذاتي إلى العفوي [illegible] من المسرح العربي ومكوّناته [illegible] ملاحظات [illegible] أوّلها [illegible] هذا الخطاب ، على تنوّع أشكاله . وأهمّ هذه الملاحظات [illegible] ما يعنيه أصحاب هذا التّفسير "بالمسرح العربي"

---

(165) ما يقابل "Animation socio-culturelle" أنظر مثلا ص (157 – 159) من المرجع السّابق الذكر .

(163) المرجع السابق ص: (165 – 170) .

(164) المرجع السّابق ، ص (105) قارن ذلك ما أحال إليه الهامش (94) من عملنا هذا .

(164) P. Gaudibert, action culturelle..., op. cit. P: (170).

عندما يعلّقون منزعهم ويدعمونه . فيبدو المقصود من وراء ذلك إنّما هو، في أغلب تلك النصوص، المسرح التقليديّ السائد فكثيرا ما يعمد هؤلاء إلى ذكر مجموعة من المظاهر يعتبرونها غير متناغمة مع طبيعة الجمهور الشعبيّ العربيّ وحسّه وما يتيحه له من التّفاعل مع النّتاجات المسرحية السائدة فيتكلّمون عن القاعة المغلقة وعن الركح /الصندوق ، وعن عادات المشاهدة وطقوسها من إطفاء للنور ولزوم للصمت ، أو عن سلبيّة المتلقّي أو عن قيود الوحدات الثلاث ، فتصوّر هذه السّمات وكأنّها السّمات المميّزة للمسرح الغربي كلّ المسرح الغربي ، في حين كانت هذه السمات منذ بداية هذا القرن ومنها ما كان قبله بكثير ، محلّ رفض ونقد شديدين لم يخل من تمرّد عنيف من لدن المسرحيين الغربيين أنفسهم أفرادا وجماعات . ولقد رأينا مظاهر من ذلك في الفصل السّابق من هذا البحث (3 ، 2). وفي الآن نفسه ، غالبا ما يذكر أصحاب الدعوة التّأصيلية ما يمكن أن توفّره أشكال الفرجة التّراثيّة من جوانب حميمة ومن أجواء احتفالية للمتلقّي بأن تسمح له إسهاما فعّالا فيها وأن يجد فيها متنفّسا من الضغوط لا يجدها في المسرح الغربيّ (5 ، 1') . ويتكلّمون عن المسرح الشامل الجامع بين الفنون [illegible] الرئيسية [illegible] هذه السّمات في هذا الخطاب وكأنّها غائبة عن المسرح الغربيّ وعن أشكال ممارسته ، في حين لم تكن هذه المظاهر بالنّسبة غريبة عن خطاب المسرحيين الغربيين الإبداعي والنقديّ بل إنّ المسرحي الغربي [illegible] من هذه الأشكال والمظاهر [illegible] إلى [illegible] الغربيين فيها [illegible] إلى [illegible] هذا البحث .

(5 ، 1) أنظر القسم الثالث من الفصل السّابق (4 ـ 3) الموسوم بوافد المسرح الغربي وحداثته .

(5 ، 1') أنظر مثلا [illegible] التّأصيلية لكلّ من يوسف إدريس ، علي الراعي ، [illegible] [illegible] .

فمن تكلّم عن المسرح الشعبي وعن المسرح الشامل ؟ ومن رفع من أمر مشاركة الجمهور وتفاعله مع النّتاجات المسرحية قبل مسرحيّي العرب ومُنظّريهم ؟ ويكفي أن نطالع أهمّ الكتب التنظيريّة المعتادة في بلاد العرب خلال الثلث الأوّل من هذا القرن والتذكّر بعضها في القسم الثالث من الفصل السابق لنلاحظ أنّ لأغلب الحجج والدّعامات المذكورة في خطاب التأصيل أصولاً في هذه الكتب وأنّ للتطلّعات المعبّر عنها في هذه الأخيرة صداها في خطاب التأصيل المذكور. ولعلّ السرّ في هذا الأمر كامنٌ في ما اتّسم به المسرح العربيّ وخطابه الابداعيّ والتنظيري منذ بداية القرن من قدرة على وضع أسسه موضع السؤال وعلى إعادة النّظر في ما يمكن أن يرسخ فيه من قوانين وقواعد ، الأمر الذي جعله قابلاً للتحوّل بعيداً عن السّكون ومتعدّداً تعدّداً. إنّ إتسام المسرح العربيّ وخطابه بهذه السّمات تجعل القطع معه قطعاً مُطلقاً أمراً غير هيّن. ولعلّ هذا الأمر هو الذي دفع عدداً من الدّاعين إلى التّأصيل إلى عدم طرح مسألة القطع مع المسرح العربيّ بنفس الدرجة من البتّ وإلى إبداء مجموعة من الإحترازات في الآن نفسه في خصوص التعويل على التراث الفرجوي والسّرديّ الشعبي لبناء سند فكريّ وجماليّ ، عليه يُعوّل لبناء مسرح عربيّ مخصوص. ولقد تدرّجت هذه الاحترازات في خصوص الخطاب التأصيلي من مجرّد التنبيه إلى حدّ التّعبير عن معالجة هذا التراث إلى حدّ وضع مشكلة "البحث عن الحمو المفقود" للمسرح العربي موضع السّؤال. فأشار سعد الله ونّوس، مثلاً ، إلى المخاطر التي قد تحصل نتيجة إستلهام التراث لـدوافع شكلية وسطحية" (106) أو إنسياقاً وراء تعويض "نقص ثقافيّ وحضاريّ بترميم الفلكلور وتطويره ..." (106') وألحّ عزالدين المدني على محدوديّة مساعي النّظرة الفلكلورية لهذا الموروث فرأى أنّه

---

(106) سعد الله ونّوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق تقديمه ص (16).
(106') المصدر السّابق ، ص (16).

"لا يمكن بالنّسبة لرجل (هكذا) المسرح — سواءً كان مؤلّفا أو مخرجا — أن يستعمل "المدّاح"، مثلاً، في عمله المسرحيّ، حتّى يكون عمله هذا عربيّ المشاغل والاهتمام... فلأنّ المداح والكاراكوز أو "اسماعيل باشا" ليس إلّا ظاهرة "فلكلورية" ذات أصباغ زاهية يرتاح إليها السّيّاح، وينتعش بها الشيخ، وتزهو في عين الزّائر، كفلكلوريّة الأماكن السياحيّة"... لم نأخذ من العلامات الحضارية إلّا بعض القشور. ونقصد بهذا كلّه أنّه يجب التعمّق في التفكير العربيّ، والتشبّع به، والوقوف على خصائصه والرسوب في أغواره..."(107)

واعتبر فرحان بلبل موادّ التراث "مجرّد تزيينات لا تُمكن أن يبنى عليها فنّ مكتمل..." (107'). أمّا أدونيس فقد نفى نفيًا باتًّا عن التراث العربي الاسلامي، بأنواعه المختلفة، كلّ بعدٍ مسرحيّ، وذهب إلى أنّه لا فائدة ترجى من وراء البحث عن أصل مسرحي عربيّ إسلامي. فليس هناك أيّ "شيء" عربي - حسب تعبيره - يمكن إعتباره، من الناحية الفنّيّة، أصلًا مسرحيًّا" (108) ولقد عمد للبرهان على ما ذهب إليه، إلى تناول "التعازي" التي لا تكاد تغيب عن أيّ نصّ من نصوص الباحثين عن العمق المفقود، بأن درس فعالج خصائصها معالجة سعى من ورائها إلى بيان تهافت آراء من بحث فيها عن مدى مأساويّ خصوصيّ فألحّ على غلبة سمات "الذّكر" والخطابة عليها، قائلا: "عاشوراء إستعادة لمقتل الحسين. إنّها ذكر/ذكرى، وليست مسرحًا. إنّها "إحتفال": خطبة، بألفاظ وحركات تقلّد الأصل الأوّل — غيابيًّا. إنّها شكل من أشكال الصلاة... لا يتّصف هذا الحدث بأنّه صفة من الصفات التي تجعل من الحدث تراجيديا.."(108')

---

107) عز الدين المدني، الزنج، ط 1، ص(11). والكلمات الموضوعة بين ظفرين هي من فعل الكاتب.

107') فرحان بلبل، المسرح العربي في مواجهة الحياة، ص(157).

108) أدونيس، بيان المسرح العربي، فاتحة لنهايات القرن، ص(170).

108') أدونيس، المصدر السابق الذكر ص(164) (165) والكلمات الموضوعة بين ظفرين هي من فعل الكاتب.

بل وذهب أدونيس "إلى أبعد من ذلك" — حسب تعبيره — فرأى أنه : على مستوى المشكلية الدرامية . يظل أرسطو أقرب إلينا من الحريري الذي يعتبره بعضهم أصلاً مسرحيًا عربيًا أو من أبي خليل القباني (الذي يعتبر أصلا مسرحيًا) . . . " (108') وبيّن أنّ أهمّ ما أبداه هؤلاء الداعون إلى التأصيل من احترازات في خصوص ما ذهب إليه المعوّلون على الموروث الشعبي في بحثهم عن العمل المفقود ، قد تراوح مداه بين رفض مطلق لمثل هذا المسعى وبين السعي إلى التعديل في مواقف المعوّلين عليه .

أمّا الرفض المطلق فالداعي إليه إنّما هو نظرة أصحاب هذا الرأي إلى ما يخصّ الهويّة المسرحيّة للنتاجات الفنية المتطلّع إلى إبداعها . ويبدو تحقّق هذه الهويّة مشروطًا في عرفهم إمّا بتوفّر الوعي بالمشكلية درامية عربية" مخصوصة (109) أو بتوفّر بنية درامية متكاملة (109') وكلا الشرطين غير وارد توفّرهما — حسب رأي هؤلاء — في موروث العرب النصّي والفرجوي ؛ أما الموقف الثاني فلقد انبنى على نظرة تقرّ ، من ناحية ، بالطاقات الدرامية الكاملة في هذا الموروث ولا تعتبر ، من ناحية ثانية ، تحقّق الهويّة المسرحية للأثر المتطلّع إلى إبداعه مشروطًا بتحقّق أصول محدّدة على شاكلة ما ورد في خطاب أصحاب الموقف الأول ؛ إلاّ أنّ أصحاب الموقف الثاني يعتبرون — في الآن ذاته — الاقتصار على المظاهر السطحيّة والشكليّة من هذا الموروث وإهمال الدّلالات العميقة لمواد هذا الموروث وغياب الانشغال بصلة ما يعتمدون منها في أعمالهم الفنيّة بالعصر وقضاياه ، عناصر تبعد هؤلاء المعوّلين على التراث عن العصر ، وتفقد الموروث إمكاناته التأصيلية ، فتبدو احترازات هؤلاء أقرب ما تكون إلى التعبير عن موقف إزاء طريقة التعامل مع التراث وإزاء الوظيفة

108') أدونيس المصدر السابق ص (170) ، والقوسان من لدن الكاتب .

109) هذا ما ذهب إليه أدونيس ، أنظر الفصل الثالث من هذا البحث ، والفقرة رقم (3 — 3 — 1) بالخصوص .

109') هذا ما ذهب اليه فرحان بلبل . أنظر الفصل الثالث من هذا البحث والفقرة رقم (3 — 3) بالأخص .

التي يمكن أن توكل إليه منها إلى الإنشغال بجماليات المسرح المميّزة. وينطلق أصحاب هذا الموقف من إعتبار الأشكال التعبيريّة وثيقة الصّلة بالظروف التّاريخيّة التي فيها نشأت، وهي من ثمّة تعبير عن البنى الاجتماعيّة وعن الرّؤى الفكريّة الناشئة عن تلك الظروف. ولا تبدو هذه المنطلقات مأخوذاً بها في مقاربات المعوّلين على الموروث الشعبي إذْ لا تكاد تتجلّى الظواهر التّراثية التي ينتقي هؤلاء، في رأي المحترزين عليهم، إلاّ من خلال مواصفاتها في ذاتها وبصورة سكونيّة لا تعتبر طبيعة المجتمعات العتيقة التي عنها نشأت هذه الظواهر التراثية، ولا تكاد تكترث بالمفارقات النّاشئة عن إختلاف أنماط الانتاج وأنساق الحياة في هذه المجتمعات وفي المجتمعات المعاصرة. ويبدو هؤلاء في نظر المحترزين عليهم أقرب إلى إعتبار نظم هذه المجتمعات العتيقة صالحةً لكلّ زمان ومكان. وهذا المسلك جليٌّ في المسار الذي اتّبعه التّوجّهان الرئيسيّان المعوّلان على الموروث الشعبيّ لتحقيق نظرية مخصوصة لفرجة أصيلة، واللّذان بيّنّا في ما سبق المنطق المتحكّم لخطابهما الإبداعيّ: فلا يخفى التّوافق بين خزندار ذي التوجّه الشعبويّ مع زوجي عسّاف ذي التوجّه السّلفيّ، على ما بين رؤاهما للعالم من إختلاف، حول طمس المدى الاجتماعيّ والتاريخيّ عند الكلام عن الشعب و"الجمهور العربي و/أو الاسلامي"، وعند بيان صور الفرجة المنشودة.

فلئن أشار شريف خزندار إلى ضرورة الإقتصار على الظواهر التّراثيّة الحيّة في ما ينتقي منها (110) فإنّ إختياره "للتعازي" من ناحية و"لخيال الظّل" (110) ، من ناحية أخرى، بإعتبارهما نموذجين للإبداع المسرحيّ المنشود كان رفيق الصّلة بما إسترطه وذلك لأنّ صلتهما بحسّ الإنسان العربيّ في هذا العصر غير متأكّد منها. وشريف خزندار لم يَنْسج في ما حدّد

---

(110) Cherif Khaznadar, pour la "recréation" d'une... op.cit. p: (62).

(110) المصدر السّابق، ص(62).

من مواقفات للجمهور العربي (112) من ضروب التّعميم رغم إعلانه عن عدم الإلتزام بكلّ مكوّنات هذين التّشكيلين ودعوته إلى الإقتصار على ما إعتبره "ثوابت للتعبير الدرامي العربي". وذلك لأنّه لم ينطلق في ما حدّد من دراسة عينيّة لهذا الجمهور العربيّ وإنّما إكتفى في ذلك بتحليل بعض ممّا استحضر في نصّه من ظواهر فلكلورية إرتبطت في أغلبها ببُنَى اجتماعية تحوّلت في أكثرها تحوّلات جذريّة. ولعلّ دعوته في نهاية نصّه ومباشرة بعد بيان هذه المواقفات، (112') إلى عدم التفريط في ممارسة المسرح المنبر على الطريقة العربيّة وذلك بعد أن اعتبر الحكواتي عنه شرطًا ضروريًّا، يدُلّ على وعي منه بمحدوديّة ما دعا إليه.

وغياب التّصوّر التاريخية، بيّنٌ، كذلك في ما ذهب إليه روجي عسّاف عند حدّه لهويّة الفنّ المسرحيّ الإسلامي الذي إليه ينطلق في نصّه التّأصيلي الأساس. فلقد سعى – عند ربطه بين ظهور المسرح وبين نشأة المدينة العربية – إلى تقديم هذا الفنّ من حيث إبتناؤه على مبدأيّ التّزاع والفرقة في صورة المؤسّسة المجسّدة لقمع المدينة للانسان ولكفرها باللّه (113) والمبرّرة لتسوية الطبيعة والماضي (113')، فكان ذلك منه أقرب ما يكون الى إقامة محضر إدانة للعرب ولكلّ منجازاته في جميع المجالات وعلى مرّ العصور (114) وبدا رفضه للمسرح الغربيّ بمثابة رفض للمدينة العربيّة ومؤسّساتها حيثما كانت في حين تجلّت دعوته إلى ممارسة "فن السّرّاي" (115) – بدلا عن المسرح – تمسّكا منه بالمؤسّسات التقليدية

---

112) المصدر السّابق، ص(64 – 65).
112') المصدر السّابق، ص(66).
113) روجي عسّاف، المسرحة قناع المدينة، سبق التعريف به، ص: (34 – 35).
113') المصدر السّابق الذكر، ص(33) و(37) – (51 – 52) (75 – 79).
114) المصدر السّابق أنظر خاصّة الخواطر التي راوح بها بين فصول الكتاب ص(13) و(45) مثلا وأنظر كذلك الفصل "نظرة في الثقافة والتّنظيم الواقع ص(71).
115) المصدر السّابق، ص (61) وما بعدها.

وتنظيماتها وينسق الحياة فيها . فلقد ألحّ ، من ناحية ، على كونه فنّا قريبا من العائلة والقبيلة والحيّ (116) وغير خاضع لمتطلبات التجمّع المدني (117) وأكّد ، من ناحية أخرى ، ضمانه (من الرّاوي) لشعور من الإجماع والاتّفاق والانسجام بين النّاس نابع من الدّين الإسلامي المبنيّ على التوحيد ولمّ الشتات (118) فكانت مرافقته لتلك والأشعار التي غلبها الابتداع دعوته هذه مصاحبة لأنماط الإبداع الإنساني التي عرفها العرب والمسلمون في قديم الأزمان وحديثها ، إذ أنّ العرب والمسلمين قد عرفوا أشكالا متعدّدة من المدن منها ما كان قريبا من المدن الحريّة ومنها ما كان مختلفا عنها . وكانت دعوته عبر عائشة الشّاب ، من ناحية أخرى ، من تاريخ البلاد الإسلاميّة وممّا جدّ فيها ، شأنها في ذلك شأن بقيّة الأمم والأديان ، من نزاعات دمويّة لا يقلّ الكثير منها بشاعة عمّا وصف . (119) وتبيّن هذه النّزاعات بجميعها بالضّرورة عن الدّين الإسلاميّ وتعاليمه وإنّما هي متّصلة ، في أغلبها ، بما عرفته كلّ شعوب العالم من نزاعات حول السّلطة ومغانمها وحول الهيمنة وغير دفعها . ثمّ إنّه ـ محمّد ـ وهو يعرض دعوته هذه ـ تجاهل تماما الأسباب التي أدّت إلى انفصال بين الرّاوي والحاكي وتفرّعاتهما في البلدان العربيّة والإسلاميّة ولو تناول ذلك بالدّرس ، لاكتشف أنّ لذلك صلة بما حصل في المجتمعات العربيّة والإسلاميّة من تحوّلات اجتماعيّة واقتصاديّة وثقافيّة عميقة تجعل عودة هذه الفنون من التّعبير بصورتها التي كانت عليها أمرا إشكاليّا .

116) المصدر السّابق ، ص (56 ـ 68) .
117) المصدر السّابق ، المعطيات ذاتها .
118) المصدر السّابق الذكر ، ص (37 ـ 33) خاصّة .
119) يكفي النّظر في كتب التّاريخ الشهيرة لنتأكّد من الأمر. وإن كان علينا أن نمثّل للأمر فإنّنا نشير، مثلا، إلى الوصف الذي قدّمه الطبري في كتابه "تاريخ الأمم والملوك" لمقتل عثمان بن عفّان ثالث الخلفاء الراشدين (دار سعيدان ، بيروت 1967 ، ج : 4 ص 391) أو لما ذكره حول ذبح "عبد الله بن خباب" أحد الصحابة وبقر بطن زوجته من طرف الخوارج (ج 5 ص 81ـ89) كما يمكننا الإشارة إلى ما ورد في كتاب ابن عذاري المراكشي "البيان المغرب . . ." حول الطريقة التي فتك بها ابراهيم الثاني بأهل الزّاب . . . وطريقة تخلّصه في أواخر حكمه من أباضيّة جبال نفوسه (البيان المغرب. . . تحقيق دوزي دار الثقافة بيروت سنة 1948) أو إلى ما ذكره ابن خلكان حول طريقة "محمّد بن تومرت" في التخلّص من مناوئيه ،وهم مسلمون، تمهيدا لحكم الموحّدين في القرن 6 هـ (وفيات الأعيان ج 5 ص 52 ـ 58 ، دار صادر بيروت د .ت) .

غير أنّ توجّهه السّلفيّ الذي لا يخفيه (119) منعه من ذلك وجعل مقاربته أحاديّة التوجّه .

لقد تبيّن بوضوح أن الدّاعي إلى اختزال المحترزين إنّما هو متّصل بمدى ضمان مقصد اقتضاء التّأصيل التنظيريّ بمجالبته . غير أنّ النّاظر فيها يلاحظ الغائم الحائم الذي يحظى به المدى التاريخي في خطاب المحترزين رغم حضور مسألة الهويّة المسرحيّة فيه . وحضوره الأهمّ قد تجلّى في شكل جدل بين المعوّلين على المأثور الشعبيّ وبين المحترزين عليه، عبر عرضه عن الجدل الذي لمسناه في الفصل الثالث من بحثنا هذا (120) والقائم بين المنطلقات المتضاربة التي احتكمت خطاب التأصيل ووجّهت رؤى أصحابه في مجال حدّ الهويّة القوميّة وهويّة هذا الفنّ وجهات متنافرة فلم يعد النّزاع قائمًا حول قيمة الموروث في ذاته ، وإنّما أصبح الأمر متعلّقًا بعلته بهويّة الإنسان العربي وبطرق حدّها . فبينما يتعلّق أغلب المعوّلين على الظواهر التراثيّة بعدّها الجماليّ دون اكتراث منهم بعدها التّاريخي فلا تبدو مواصفات الإنسان العربيّ عندهم ، مثلًا ، مثارًا للانشغال وموضوعًا للبحث ، يتجلّى الأمر الأخير ، بالنّسبة إلى المحترزين ، شاغلًا أساسيًّا عند النّظر إلى هذا التراث وإلى طرق التعامل معه . ولذلك كثيرًا ما يلحّ عددٌ منهم على ضرورة الجمع بين الوقوف على ما تحويه موادّ هذا التراث "من علامات ورموز حضاريّة" وبين ضرورة المعرفة المعمّقة للمجتمع العربي "بتضاريسه" المختلفة من خلال تدبّر تراثه تدبّرًا خاليًا من كلّ تقديس (121) ومن خلال العمل على تحليل الواقع العينيّ لهذا المجتمع العربيّ بشكل يسمح بالوقوف على ما فيه من ثوابت ومتغيّرات (122) ، فطبيعي ، من ثمّة ، أن يتجنّب هؤلاء ، تقديمَ الأحكام القاطعة سواء منها المتعلّقة بالخصائص الذّوقيّة للجمهور العربيّ أو بمواصفاته الثقافية والاجتماعيّة على خلاف المعوّلين على التراث الشعبيّ في تحقيق العمق المفقود .

---

119) أنظر الفصل الثالث من هذا البحث وخاصّة الفقرة رقم (3 ـ 3 ـ 1) أنظر كذلك "المسرحة فنّ المدينــــــــــــة" ص (83 ـ 93) و ص (51) مثلًا .

120) الفقرة (3 ـ 3 ـ 1 ـ 2) بالأخصّ .

121) عز الدين المدني ، الرابح ، (سبق ذكرها) ص (12)

122) المصدر السّابق ، ص (10) .

5 - 2 - 5 - البدائل التاريخية أو الضرورة التي تفرضها البحث عن الأصل المفقود :

ولعلّ ما نقصد بـ "البدائل" هنا، هو الّذي كان وراء ظهور سعيٍ من الدّاعين إلى تأصيل المسرح العربيّ لا يبحثون عن المسرح المفقود في الظّواهر الفلكلوريّة والتّراث بقدر ما يبحثون عن قدرة تقدّمه على مسألة الحسم مع الغرب والمسرح الغربيّ باعتبارها شرطًا مسبّقًا وضروريًّا لتحقيق ممارسة عربيّة أصيلة لهذا الفنّ.

وإنّ لنا في تنظير سعد الله ونّوس (123) ما يُخرج بوضوح عن شكل "التّاريخيّة" هذا، ويبيّن الضّرورة التي تفرضها الدّراسات التّراثيّة والفلكلوريّة التي رأيناها. فكيف يتمثّل المنحى التّاريخي هذا؟ وكيف كان أثره في حدّ مسألة التّأصيل؟ ولِمَ كان القطع مع المسرح الغربيّ شرطًا مطلقًا وشرطًا مسبّقًا لا بدّ منه لتحقيق التّأصيل؟

ولقد انطلق سعد الله ونّوس في مقاربته النّظريّة هذه من اعتبار "... الجمهور المدخل الأساسيّ والصّحيح للحديث عن المسرح ..." (124). وفي انطلاقه من "الجمهور" تعبيرٌ عن نظرة لطبيعة هذا الفنّ وحدٌّ لدوره ووظيفته. وفي ذلك كلّه رسمٌ لأهمّ المسائل التي بالحسم فيها نحقّق المسألة المؤدّية إلى "ولادة حركة مسرحيّة أصيلة ومتطوّرة..." (125).

أمّا عن طبيعة هذا الفنّ، فإنّ ربطه "بالجمهور" يجلّي المسرح أوّلًا وقبل كلّ شيء فنًّا من فنون الفرجة وهو، ثانيًا، "حدث اجتماعيّ" (125). واعتباره فنًّا من فنون الفرجة يؤكّد طابعه المركّب ويجعله يتجاوز مستواه الأدبيّ الفرديّ الإبداعيّ إلى المستوى التّركيبيّ الجماعيّ الإنجاز بالضّرورة، أمّا عن كونه "حدثًا اجتماعيًّا" فيعني ذلك ارتباطًا بمجتمع ونظام اجتماعيّ محدّدين وهو بناءً على ذلك فنّ لا يخلو من تعبير عن موقف إزاء ذلك المجتمع وذلك النّظام. فيعني "... تحديد جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه - حسب تعبير سعد الله ونّوس - ... هو القضيّة الأولى التي ينبغي مواجهتها،"

---

123) سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، سبق التعريف به.
124) المصدر السابق، ص (6).
125) المصدر السابق، ص (9).
125) المصدر السابق، ص (7).

لأنّ تحديد هويّة الجمهور، تركيبه الاجتماعي، وظروفه الثقافية، ومشاكله وصور معاناته ... هو الذي سيحدّد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها ... كما أنّه الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحيّ الملائم لهذا الجمهور ..." (126) واختيار الجمهور يعني "اتّخاذ موقف فكريّ واجتماعي وتحديد مضمون الأعمال والأفكار التي تحويها" (127). من خلال ملامح الجمهور المختار وطبيعة القضايا التي حدّدها ذلك الاختيار تتبنّى "العلاقة المسرحية" (128) التي تعني عند سعد الله ونوس مجمل الوسائل الواجب استخدامها "حتى يتحقق تأثير أكيد من العرض ... وهو الشكل الذي سيأتي" (129) من طبيعة الجمهور المحدد وأنواع القضايا المتناولة في زمان ومكان محدّدين.

بعد بيان هذه المنطلقات الأساسيّة العامّة يحدّد سعد الله ونوس الجمهور الذي يعنيه: ".. إنّنا نريد مسرحا للجماهير، أي الطبقات الكادحة من الشعب ..." فينطلق من ثمّ انحيازه الطبقي ويحدد، بناء على هذا الاختيار، المهام التي تنتظره وتتمثّل الأولى منها في "الدراسة المعمّقة لأوضاع هذه الطبقات وظروفها المعيشيّة ومشاكلها وذلك حتى تتسنّى بعد ذلك معرفة علميّة أساسها المعاينة الدقيقة والتحليل الصائب، لا التكهّنات والصور الجاهزة" (130).. وعلى أساس تلك المعرفة المبنية على تفاعل يوميّ منطلقه الأرض الحقيقيّة للبشر وغايته أن يخلق مع هؤلاء المتفرّجين تعبيرات مسرحيّة تشتمل، بالإضافة إلى المتعة، على تنمية الوعي، وتعميق إدراك النّاس لمصيرهم المشترك، ولمشاكلهم وقدرهم الاجتماعيّ ..." (131)

---

126) المصدر السّابق ذكره، ص: (9).
127) المصدر السّابق، ص(9).
128) المصدر السّابق، ص(10).
129) المصدر السّابق، المعطيات ذاتها.
130) المصدر السّابق، ص(12 – 13).
131) المصدر السّابق، ص(13).

لقد تجلّت من خلال المنطلقات الأساسيّة العامّة التي وضعها سعد الله ونّوس ، في خطابه التأصيليّ هذا ، ومن خلال ما حدّد في إطارها من اختيار ، أن لهذا الكاتب ولمَن سار على دربه نظرةً مخصوصة لتأصيل المسرح العربيّ وللأصالة " تختلف عمّا رأيناه في نصوص الخطاب التأصيلي الأخرى . ويتمثّل هذا الاختلاف أساسا في غياب شاغل العراقة عن معنى الأصالة فيها إذ لم نعثر في هذا الخطاب عن جهدٍ شبيهٍ بما ورد في أغلب النصوص الأخرى مُوَجّه للبحث عمّا كان يمكن أن يكون جذورًا للممارسة المسرحيّة العربيّة لهذا الفن الذي يُجمع المسرحيون على طابعه الوافد .

وإنّما لمسنا سعيًا إلى إدراج ممارسة المسرح – بناء على المنطلقات التي حدّد الكاتب – ضمن صيرورة تاريخيّة تعطي لتلك الممارسة معناها وتحدّد لها وظيفتها "فنحن لا نضع مسرحًا ،على حدّ تعبير سعد الله ونّوس، لكي نثبت فقط أنّنا لاحقون بركب المدنيّة وأنّنا نعرف المسرح كسوانا ... وفي بلادنا مسارح يذبح عليها عطيل ديسدمونة ويحاور أنطونيو كليوباطرة ... إنّنا نصنع مسرحًا لأننا نريد تغيير ... وتطوير عقليّة ، وتعميق وعي جماعيّ بالمصير التّاريخي لنا جميعًا ." (132) ولم يَبْدُ البحث عن الشكل المسرحي العربيّ المنشود ، في هذا الخطاب ، شاغلا جماليّا معزولا ، وإنّما بدا ذلك بمثابة نتيجة حتميّة للسّعي إلى تحقيق الغايات من هذا الفن وتجلّى في صورة تجسيد فعليّ "للعلاقة المسرحيّة" الواجب إقامتها ، في ظلّ تحقيق الغايات تلك ، بين المبدع والجمهور الذي إليه يتوجّهون بأعمالهم الفنيّة .

132) المصدر السّابق الذكر ، ص (13) .

أمّا المجال الذي حدّده سعد الله ونّوس للبحث عن العمق المفقود للمسرح العربي فلم يكن في التراث الفرجوي أو السّرديّ العربي وإنّما في ممارسة الرّوّاد من أمثال مارون النّقّاش، وأبي خليل القبّاني ويعقوب صنّوع وتابعيهم.وفي هذا إقرار ضمنيّ بحصول تراكم في مجال الممارسة المسرحيّة العربيّة منذ عصر الرّوّاد ذاك، يجعلها حَرِيّةً بالرّصد وبالدّراسة (134). لكنّ العنصرَ الأهمّ في إبراز "البداية الصّحيحة للمسرح العربي (135) إنّما هو "حسّ، هؤلاء، العميق بالجمهور" (136) وشكل تعاملهم مع المسرح الأوروبيّ الذي لم يكن مبنيّا على "قدسيّة مدرسيّة" (137) ولنتاجات هذا الأخير. بل تعاملوا معها دون مركّبات "فأخضعوها، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم الخاصّ بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور وكذلك نوعيّته ومشاكله". (138) "إضافة" إلى الحسّ السليم في اقتباس المسرحيّات العالمية بدلاً من تقديمها بحرفيّتها" (139) ويتجلّى دور العمق المفقود من خلال قول الكاتب "إنّنا نفتقر كثيرًا للعودة إلى تلك الفترة، ودراستها جيّدًا حتى نكتشف إلى أيّ حدّ كانت تلك البدايات طافحة بالصّحة، وإلى أيّ حدّ كان الرّوّاد الأوائل يدركون ولو فطريًّا طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعيّة تنشأ بين النّاس وتمتدّ في صفوفهم ..." (140).

---

134) المصدر السّابق، ص(13).
135) المصدر السّابق، ص(17).
136) المصدر السّابق، المعطيات ذاتها.
137) المصدر السّابق، ص(13).
138) المصدر السّابق، المعطيات ذاتها.
139) سعد الله ونّوس، المصدر السّابق ص: (19).
140) سعد الله ونّوس، المصدر السّابق، ص(13).

وواضح أنّ سعد اللّه ونوس لا يتناغم مع الآراء التي أبداها أغلب المؤرّخين للممارسة العربية لهذا الفن إزاء أعمال هؤلاء الرّوّاد المسرحية والتي ذهبوا فيها إلى استنقاص قيمتها الفنّية وإلى بيان حدودها وحدود معرفة أصحابها بهذا الفنّ وقواعده ويذهب الكاتب إلى أن السّرّ في مثل هذه الأحكام إنّما هو انطلاق هؤلاء المؤرّخين والنقّاد من مقاييس أدبيّة أكاديمية مُوَجَّهة للنصّ ومضمونه الأمر الذي حجب عليهم القيمة المسرحيّة لأعمال الرّوّاد الفنّية والمتمثّلة، في رأي سعد اللّه ونوس، أساسًا في قدرة هؤلاء الرّوّاد على خلق الجو المسرحيّ في أعمالهم تلك، وفي إحداث حالة "التمسرح" الناجمة عن التفاعل العفويّ بين الفنّانين وجمهورهم، وفي خَلْق جوّ "الألفة" الذي فيه يدور العرض والذي يجعل تَبنّي هذا الأخير من لدن الجمهور أمرًا هَيّنًا (140). أمّا العنصر الهام الآخر الذي بدا أساسيًّا في نظر سعد اللّه ونوس، وأهلًا بأن يستفيد منه المسرحيون العرب المعاصرون فيتمثّل في إدراك "الرّوّاد الأوائل ... أن المسرحيّات العالميّة ليست مهمّة إلّا بمقدار قابليّتها للاندراج في بيئتهم والتكيّف مع واقعهم، ومن ثمّ التعبير عن مشاكل متفرّجيهم، فتناولوها بجرأة تذكّر بجرأة برشت إزاء التراث الكلاسيكي وأعدّوها بحيث تصبح وكأنّها نصوص محلّية تعالج مشاكل محلّية يحسّها المتفرّج كلّ يوم في حياته اليوميّة..." (141)
وواضح أن الغاية من تصوير سعد اللّه ونّوس للرّوّاد وأعمالهم على هذه الصّورة وبشكل يتعارض مع آراء أغلب المؤرخين للمسرح العربيّ ونقّاده، إنّما هي لفت الانتباه، من ناحية، إلى أن عمق الممارسة المسرحية الحاليّة يُمكن أن يُبحث عنه من داخلها شريطة توفّر النّظرة

---

140) المصدر السّابق، ص(22) .
141) المصدر السّابق، ص(19) .

السليمة للأعمال المتراكمة فيها . ولا يكون ذلك الا بإعتماد مقاييس في التقويم والنظر لا تحجب جوهرَ هذا الفن المتجلّي - في رأيه - في ما ينشأ في العرض من حالات تواصل وحالات "تمسرح" تتظافر فيها عناصر المتعة والفائدة . وتوفّرُ هذه الحالات في أعمال الرّواد يُبَوِّئها مكانة النموذج الواجب كشف مكوّناته والتعرّف على آليات عمله التي حقّقت تلك الحالات فيستفاد منها على صعيد الممارسة الآتية . وأمّا الموضوع الأهمّ الآخر الذي يمكن أن تكون ممارسةُ الرّواد فيه مفيدةً إفادةً فيتمثّل في كيفيّة تجاوزهم لصلة الإرتباك التي تجمع العرب بالمسرح الغربي في قدرتهم على التعامل مع نتاجاته دون مركّبات . وفي إبراز سعد اللّه ونوس هذا المظهر الأخير إقرارٌ ، من ناحية ، بأهمّيته بالنسبة إلى ولادة "حركة مسرحية أصيلة . . ." ودعم ، من ناحية ثانية ، للمنحى الذي إتّبع فيه والمتمثّل في عدم إعتبار القطع مع المسرح الغربي قطعًا باتًا ، شرطًا مسبّقا وقاية قصوى لفعل التّأصيل ، وذلك على عكس ما ذهب إليه أغلب المعوّلين على المأثور في فعل التّأصيل . وتوجّهه هذا يتناغم تناغمًا مع مفهومه للأصالة الذي رأينا ومع غائيّاته التي بيّن ومع المسلكيّة الموصلة إليها التي سطّر ، والمنحصرة كلّها حول إدراج عمليّة تأصيل المسرح ضمن صيرورة تتحقّق من خلالها علاقة مسرحية أصيلة بين المبدعين والجمهور الذي يعنيهم والاثر الفني المبدع في ظل هذه العلاقة ، فيقاس مدى تحقّق الأصالة - حسب هذا المنطق - بمدى نجاعة فعل التّأصيل ذاته ، أي من داخله ، في حين يعني إشتراط القطع مع المسرح الغربيّ لتحقيق فعل التّأصيل أن يقاس مدى تحقّق هذا الأخير بإعتبار درجة الاختلاف الحاصل مع الآخر أي مع ما هو خارج عنه . والإنسياق إلى مقارنة موضوع التأصيل - ضرورةً - بما هو خارج عنه يربطه بهذا الأخير من حيث السعي إلى الإنقطاع عنه فيميل فعلَ التّأصيل عن الغاية المعلنة والقصد . يضاف إلى ذلك ما يُميّز المسرح الغربيّ المستهدف للقطيعة ، من سمات التّعدد والتنوّع والحركة والتحوّل التي تجعل الإقناع بالقطع

معه بعيدا عن التّيسير فلا يبدو الوقوع في التّقليد أو الخروج عنه ، حسب هذه النّظرة ، متجلّيا في مدى ما يكون من تطابق أو اختلاف بين ما يبدع المبدع وبين خصائص النّتاجات المسرحيّة الغربيّة أو بعض مكوّناتها وإنّما يتمثّل المعنى الحقيقيّ للتّقليد في الانسياق إلى اتّباع مستلزمات شكل من الأشكال أو مدرسة من المدارس دون اختيار واع ودون أن يكون لما يختار وظيفة تندرج ضمن مستلزمات الضّرورة الإبداعيّة التي تبيّن . ويتجلّى الطّريق الأنجع للخروج عن التّقليد ليس في العمل على اجتناب كلّ شيء غربيّ وإنّما عبر معرفة خصائص هذه الأشكال معرفة دقيقة تسمح له باتّخاذ موقف نقديّ منها ، يقول سعد الله ونوس واعيا النّتائج المنتظرة للحركة المسرحيّة التي تتبنّى المنطلقات والمسائل التي حدّد : "فبحكم منطلقاتها وركائزها يمكننا بعد أن نتخطّى البداية الصّعبة الجاهزة للمسرح ، العودة إلى هذه الصّيغ واتّخاذ موقف نقديّ مما يتيح إزاءها بحيث لا يبقى كلّ اتّجاه من اتّجاهات المسرح العالمي على سنّته اللّغوية ورسالته ، توضع على مستوى واحد ونتعامل بنفس تقويم التّحليل المدرسي والاحتماء التّاريخي ..." (143) ويشير سعد الله ونوس هنا إلى مفهوم التّقليد ويلخّص هذا الذي حدّد للتّعامل مع المسرح الغربي باعتماده على

(143) المصدر المذكور آنفا ، ص (14) .

الإفصال من الفخاخ التي اعترضت سبيل من إعتبر تأصيل المسرح العربي مشروطا تحققه بالقطيعة مع المسرح العربي ، دون أن يتناقض ذلك مع المعاني التي تجلّت لمفهوم الأصالة في خطابه الذي حللناه .

5 — 2 — 6 مفارقات التأصيل التنظيري :

يتجلّى لنا ، من خلال ما إستعرضنا من مظاهر الاحتراز على مسالك التأصيل التنظيري المعوّل أصحابها على التراث العربي بأنواعه في سعيهم إلى الوقوف على العمق المفقود لهذا الفن وإلى بناء نظرية جمالية عربية ، أن إختلافاتهم مع المحترزين عليهم إختلافات جوهرية . ولا تعود سمة الجوهرية هذه إلى تفشي شق من المحترزين على التراث المعتمد كل مدى مسرحي ولا في أخذ الشق الآخر عليهم نظرتهم عبر التاريخية للعالم فحسب ، وإنما تعود جوهرية هذه الاختلافات إلى أنها تمس المكونات الأساسية التي عليها تنبني الدعوة إلى التأصيل . والتي على أساسها تحدد المسالك الموصلة إليه وهذا الأمر يؤكد ، من ناحية ، ما لمسنا من جدل على مستوى منطلقات أصحاب الدعوات ويدقق أكثر ، من ناحية أخرى ، السوابق الفعلية الكامنة وراء هذه الدعوات إلى التأصيل ويبرز علاقتها بالمحيط الثقافي والسياسي الذي فيه نشأت .

ولعل أهم ما كان موضوعا للإختلاف في هذا الخطاب التأصيلي قد تعلق بالمعنى الذي تحدد لمفهوم "الأصالة" ، وبالمقصد من تأصيل المسرح ذاته . فلقد تجلت لنا فيه من خلال تحليلنا لنصوص الخطاب التأصيلي ثلاث وجهات نظر أساسية تتضمن كل واحدة منها مسارا محددا وتعتمد جهازا من المقدمات فريدا .

أما الوجهة الأولى فتذهب — في مستوى الخطاب — إلى اعتبار "العراقة" هي المعنى الأساس للأصالة ولذلك يرتبط فعل "التأصيل" بالبحث في العمق المفقود عما يضمن العراقة الغائبة للمنتجات المسرحية المنشودة فيبحث لها الفن

وفيه ، قبل كلّ شيء . الأمر الذي بدا معه تحقيق هذا التأصيل مشروطا بالوقوف على واقع النّاس العينيّ وبالسّعي إلى الإلمام بشواغلهم وتحسّس رؤاهم وأذواقهم . وهذا يعني زوال كلّ داع إلى الاعتراض على "الحداثة" اذا ما اندرج السّعي إلى تحقيقها ضمن مسعى الانغراس في راهن النّاس ولم يتنافر مع مستلزماته وغاياته (144) ، ولا تخفى علاقة هذه الوجهة من حيث أسسها ومقولاتها بوجهة نظر من رأينا في ثاني فصول هذا البحث (144') من المفكرين العرب الذين رفضوا مفهوم "الأصالة" ذاته باعتبار ما يعبّر عنه من نظرة إلى مظاهر التّميّز والاختلاف عن الآخر تتسم بالتجريديّة وينحو نحوًا سلفيًا منكفئًا إلى الماضي منقطعًا إليه . وفضّلوا عنه مفهوم "الخصوصيّة" الذي لا يبدو التّميّز عن الآخر ، حسبه ، معطى مجرّدا خارجًا عن طائل التعريف والحدّ وإنّما تبدو مقوّماته مرتبطة بمكوّنات المجتمعات المعنيّة وهي بحكم تبنيها تلك خاضعة للصيرورة التاريخية وللبنى الاجتماعية التي تتأسّس عليها تلك المجتمعات فلا يمثّل التّراث بأنواعه قيمة مطلقة وإنّما يُنظر إليه باعتباره نتاجًا بشريًّا خاضعًا لما تخضع له المجتمعات البشرية (145) . ولا يمكن من ثمّة الوقوف على ميراث شعب من الشعوب دون الدّراسات العينيّة "في غير تثبيت أو تجميد أو تجريديّة أو اطلاقية . . ." (145')

أمّا ثالث الوجهات ، فلئن كان لا يعتبر أتباعها "الحداثة" مرادفة "للأصالة" تماما مثل ما ذهب إليه أتباع الوجهة السابقة ، فإنّهم لا يرون في الانغراس في حاضر النّاس الرّاهن والمعيش وفي البحث عن شواغلهم السياسيّة والاجتماعيّة المباشرة ، أولويّة خاصّة للوصول إليه . وإنّما يتمثّل

---

144) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق ذكره ، أنظر ص (46) بالأخصّ

144') أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصّة منه الفقرات رقم : (2 — 2 — 2 — 2) و (2 — 2 — 2 — 3) و (2 — 2 — 2 — 4) و (2 — 2 — 2 — 5) .

145) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وأنظر بالخصوص الفقرة (2 - 2 - 2 - 3) والهامش رقم (127) بالأخصّ .

145') محمود أمين العالم ، تعقيب على مقال "أنور عبد الملك" الخصوصية والأصالة" ، سبق ذكر النصّ .

أساس الأصالة – حسبها – في توفر "مشكلية درامية" (146) مخصوصة ، هي الأساس – في عرف أصحاب هذا التوجه – لنشأة أي مسرح (146′) ، و الطريق إلى ذلك متمثل حسبهم في مسرحة "شرط الانسان ومصيره ، وهذه المسرحة سؤال – في رأيهم – وليست جوابا . . . " (147) وهذا يعني بصورة من الصور – ضرورة "التأصل في القضايا التي تثيرها المشكلية الحضارية العامة" (147′) أي خلق صور من الوعي بمنزلة الانسان في الكون يضاهي الوعي الذي نشأ عنه المسرح العربي دون أن يتطابق معه .

واعتبار الكاتب "الوعي الدرامي" غائبا عن ذهنية الانسان العربي ، من ناحية ، وتقديمه ، من ناحية أخرى ، في صورة شرط ضروري لبناء " أصالة هذا الفن ، أمران يصلان نظرة الكاتب بما رأينا في الفصل الثاني من بحثنا هذا من مواقف إزاء التراث العربي الاسلامي تعتبره ، من حيث الأسس الفكرية التي انبنى عليها في مجمله وفي الصورة التي طبعها عرف ، عقبة مانعة للانسان العربي من التأصل في العصر وفي البنى الفكرية والأسس التي تأسس عليها هذا العصر (148) . فبدو وضع مقومات هذا التراث موضع السؤال ، من ثمه ، شرطا لا غنى عنه لتأصيل هذا الفن . ومسلكا لا بد منه لتأصيل الانسان العربي في العصر .

وتتحدد من خلال وجهات النظر إلى الأصالة هذه عناصر هامة ينبني عليها السند الفكري والجمالي المنشود ، تتمثل من ناحية في الوصفة المنتظر أن يلعبها المسرح المتطلع لعلى التأصيل إلى إنجازه وتتجلى ، من ناحية أخرى ، في طبيعة التعامل مع المسرح الغربي وجهازه الفكري والجمالي عند حد مقومات المسرح المنشود . ولئن لاحظنا إجماعا ،

---

146) أدونيس ، خواطر/نقاش في المسرح العربي ، سبق التعريف به ص(8) .
146′) المصدر السابق ص(7 – 8) .
147) المصدر السابق ، ص(10) .
147′) المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .
148) أنظر الفصل الثاني من بحثنا هذا وخاصة الفقرة رقم (2 – 2 – 2–1) .

على مستوى الخطاب ، حول الوظيفة التعبيريّة للمسرح المنشود هذا وحول ضرورة تحقيق التميّز على المسرح العربي ، فإنّ في تحديد أولويات التعبير وطبيعته وفي بيان مظاهر التميّز ودرجاته يتبلور موضوع الخلاف الاساسي . فبينما كان الاهمّ بالنّسبة إلى الوجهة الاولى متمثّلا في تحقيق سمة التمايز عن الآخر وبناء أسس جماليّة وفكريّة في قطيعة تامّة مع الجهاز الفكريّ والجمالي الذي عليه يرتكز المسرح العربيّ ثمّ تأتي بعد ذلك المتعة والفائدة ، فإن الاولوية بالنّسبة إلى الوجهة الثانية قد تمثّلت في الإسهام في التعبير السّياسيّ والاجتماعي للواقع المعيش "فالمسرح العربيّ الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة : أن يعلّم ويحقّز متفرجة . هو المسرح الذي لا يريح المعنّى أو ينفّس عنه كربته . . . بل على العكس هو المسرح الذي يقلق ، يزيد المتفرج احتقانا ، وفي المدى البعيد يهيّؤه (هكذا) لمباشرة تغيير القدر ." (148')

أمّا عن عدم الخضوع إلى الجهاز الفكريّ والجماليّ العربيّ ، في نظر أتباع هذه الوجهة، فلا يعني البحث عن الاختلاف معه في جملته، وإنّما يعني التّفاعل معه تفاعلا نقديّا لا ينفي الإلتقاء مع بعض مقولاته . في حين يتمثّل الدور الاهم بالنّسبة إلى الوجهة الثالثة في تعبير الذّهنيّة التي على أساسها يتعامل الانسان العربيّ مع مصيره وانطلاقا منها ينظر الى الكون . ولا يمثّل كسر الجهاز الفكريّ والجماليّ للمسرح حسب الصورة التي تجلّت له عند أتباع الوجهة الأولى أمرًا واردًا بل يبدو استيعاب الأسس الفلسفيّة التي ينبني عليها المسرح التراجيدي هو الضّامن وحده ، إذا ما تجذّرت في محيط عربيّ مخصوص، لتحقيق مسرح عربيّ أصيل .

والجدل حول وظيفة المسرح وحول الاسس الفكريّة والجماليّة التي عليها ينبني ليست أمورا غريبةً عمّا عرفه المسرح العربيّ من جدل حول المسائل ، ذاتها ،

148') سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق التعريف به ، ص(28)

الأمر الذي يدفع إلى التساؤل عن مدى توفيق الساعين إلى التأصيل التنظيري العربي في الخروج عن القضايا التي تشغل بال المسرحيين الغربيين وعن المواقف التي عبّر عنها أتباع المدارس والتيارات المسرحية الغربية فضلاً عن نجاحهم في بناء نظرية مسرحية عربية متميزة . والناظر في نصوص هؤلاء لا يعثر إلاّ في القليل النادر عمن يدّعي أنه وفّق في بناء هذه النظرية . فتكاد تقتصر أغلب النصوص عند السعي إلى التأصيل التنظيري على ضبط قوائم من الخصائص يذهب أصحابها إلى أنّه ينبغي أن تنبني عليها مواصفات المسرح العربي المنشود دونما سعي إلى الربط بين عناصرها ربطا يجعل منها منظومة متماسكة (149) أو على الإطلاق من مجموعة من مواصفات للإنسان العربي (150) أو للمجتمع الإسلامي (151)، هي أقرب، أغلب الأحيان، إلى المصادرات منها إلى الحقائق المستدلّ عليها، يبنى على

---

(149) ينهي سلمان قطاية القسم المخصص لاستعراض الظواهر الفرجوية الموروثة قائلا : "والآن بعد هذا العرض للأشكال المسرحية المتعددة التي وجدت في بلاد العرب، فما هي الخصائص الفنية المشتركة ؟ يمكننا تلخيصها في النقاط التالية :
1 – إن الكلمة وخاصة الكلمة الشعرية تلعب دورا هاما في كل هذه الأشكال
2 – أنها ملتصقة بالمجتمع التصاقا تاما
3 – نجد فيها كل عناصر الفنون المسرحية، فهي، مثل أغلب الفنون الشعبية، من المسرح التام
4 – نجد فيها العنصر الذي نجده في فن الرقص . . . " أنظر ص : (59) من كتابه المذكور .
(150) شرف خزندار في نصه الرئيسي، عز الدين المدني، في مسرح الرياده، مثلا .
(151) أنظر روجي عساف المسرحة فنا المدينة بشكل خاص .

أساسها صاحب النصّ جهده في حدّ مواصفات المسرح المنشود ، وكثيرًا ما تكون هذه المواصفات صورًا من التبنّي – دون التصريح بذلك ، أغلب الأحيان – لمقولات مدرسة مسرحيّة غربيّة بعينها أو ضربًا من التلفيق بين سمات مميّزة لعدد من التيّارات المسرحيّة الغربية المعروفة .

والسرّ في الأمر كامن في مفارقة أساسيّة تتمثّل في سعي أغلب أصحاب النصوص التأصيليّة إلى التنظير على غير أساس يسمح بفعل التنظير ذاك ، إذ لا يمكن أن يستقيم فعل التنظير في أيّ مجال مهما كان ، ما لم يتوفّر فيه حدّ من التراكم الكمّي والنوعيّ على مستوى الممارسة يُسْعى من خلاله إلى الوقوف على دلالات تلك الممارسة وعلى القوانين الظاهرة والخفيّة التي تحكمها وعلى الصور الكامنة لتجاوزها . هكذا كان الأمر ، مثلًا ، بالنسبة إلى كتاب "في الشعر" لأرسطو ، فما كان ليكون هذا الأخير ، لولا إبداعات "سوفوكل" (152) وسابقيه ، وكذا كان الأمر بالنسبة إلى "الأرغنون الصغير" (153) الذي ما كان ليكون لولا كتاب أرسطو المذكور وشروح شرّاحه (154) والكتب اللاحقة ، إضافة إلى ما تراكم من ممارسات مسرحيّة عرفتها أوربا عامّة وألمانيا خاصّة (155) . ولعلّ أوضح صورة لهذه المفارقة نجد التعبير عنها في بعض كتابات أكثر أصحاب الصور التأصيليّة حماسًا للتأصيل التنظيريّ

---

152) أنظر : أرسطو طاليس، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 .

153) يتعلق الأمر بكتاب برتولد برشت : B.B., Petit organon pour le théâtre

154) يمكن أن نذكر منها كتاب "في الشعر" للإيطالي جوليو سيزار سكاليغر J.C. Scaliger المنشور سنة (1561) وكتاب في التراجيديا لجان دولا طاي J. de la taille المنشور سنة (1573) .

155) وفي متن "الأرغانون الصغير" إحالات كثيرة إلى الآثار الفنية الكلاسيكية اليونانية منها والرومانية والفرنسية والانقليزية والألمانية ، أنظر كتابه النظري المذكور إضافة إلى كتاباته حول المسرح المنشور بعد موته وقد سبق ذكره ، أنظر كذلك :

- HANS MAYER, Brecht et la tradition, (traduit de l'allemand par J. Cl. François) L'ARCHE, Paris 1977.
- Bernard DORT, Lecture de Brecht, Ed. du Seuil, Paris, 1960.

وتضحيتها لدوره وموقعه وأقربهم الى الرضى بنتائج جهوده فيه رغم تعبيره عن بعض التواضع في مواقع من خطابه التأصيلي لا يتوانى في التراجع عنه في المواضع نفسها (156)، فلقد أنكر عبد الكريم برشيد على المسرح العربي ماضيه في أكثر نصوصه التأصيلية الأولى بالاحتفال فذهب - مثلاً - إلى أنه "... عندما نتأمل خريطة المسرح العربي لا نجد غير تجارب هزيلة لا يمكن أن تشكل قديم هذا المسرح ..." (156') ليعلن أن مهمة "الاحتفالية" تتمثل في "إعطاء الاجتهاد الابداعي سنداً فكرياً حقيقياً..." (157) و"نظرية تطمح أن تكون (هكذا) نظرية كل المسرح العربي - حاليا ومستقبلا -." (158) دون أن يشعر بتناقض في الأمر ولا مفارقات (159)

---

156) غير ما ورد في الباب الأول (الهامش اللاحق) يعني ما ورد في بداية كتابه من محاولة لرصد مصادر الممارسة العربية لهذا الفن، ص (4 - 38).

156') عبد الكريم برشيد، النقطة رقم: (7) من البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي، وقد سبق التعريف به.

157) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي سبق التعريف به ص(118).

158) المصدر نفسه، ص(15)، الأقواس والتنقيط من لدن الكاتب.

159) ولقد ذهب محمد مسكين في نقده للممارسة النقدية المغربية إلى التعرض إلى المفارقات التي وقع فيها عبد الكريم برشيد دون أن يذكر إسمه:
" ان التنظير المسرحي يفقد كل مشروعية حينما يتحول الى هوس مرضي يستهدف تحقيق الذات على مستوى الزعامة والبحث عن الأتباع. وليس غريبا في ظل الشروط التاريخية الراهنة خاصة على المستوى الثقافي أن يعيش المسرح المغربي ظاهرة الزعامات القطرية بالدلالة الثقافية. ولعل مسألة الأوراق والبيانات التي أصبحت تغزو الساحة المسرحية في الآونة الأخيرة تحمل أكثر من دلالة. هكذا نجد أنفسنا أمام تيارات مسرحية على مستوى الدعوة والنداء والأوراق في ظل فقدان كل مقومات التيار المسرحي من تراكم كمي/إبداعي لازم وتجانس داخل الوحدة النظرية للتاريخ ممارسة طويلة نسبيا على المستوى الزمني حتى يتسنى لهذا التيار "إيجاد أسس قوية تمده بإمكانية الاستمرار". أنظر: "حول النص والتنظير في المسرح المغربي"، الثقافة الجديدة، العدد: 30، السنة (7) 1983. ص(97).

غير أن استقصاء تحقيق نظرية عربية تخرج عن طوق جهاز المسرح العربي ليس أمرًا غريبا إذا ما قدّر المرء حقّ قدره طابَعَي التنوّع والاختلاف في الممارسة العربيّة للمسرح ، من ناحية ، وسمات هذا الفنّ وجوهره في نصر أهل الغرب ، من ناحية أخرى ، إضافة الى ما حصل ، عندهم فيه ، من تراكم إبداعي وتنظيري على وجه الدّهر . ولقد تجلّت من وراء هذا التّراكم قدرة على التحوّل في هذا الفن عجيبة، لا تني تضع موضع السّؤال مقوّماته الأساسية التي عليها يرتكز . ولعلّ في صور التمرّد التي رأينا في خطاب المسرحيين العربيين على واقع الممارسة السائدة لهذا الفنّ بين ظهرانيهم (160) أوضح تجسيد لما ذهبنا إليه . ألم يذهب عدد منهم إلى أبعد ممّا ذهب إليه الباحثون عن إحداث قطيعة مع المسرح العربي وجهازه الجمالي والفكري في خطابهم التأصيلي فلم يدْعوا فقط إلى الاقتصار على أصول هذا الفنّ وشروطه الأولى دون تقنياته المكتسبة ومستلزمات ممارسته الناشئة ، وإنّما اعتبروا المسرح في جوهره وحقيقته فنًّا "بدائيًّا" "فقيرا" (160') إذا ما غاب عنه فقره وبدائيّته فَقَدَ معين ثرائه وغناه واقتصر على القشر دون الجوهر ألم يذهب غروتفسكي " Grotowski (1933.) ومن سار على دربه إلى اختزال المسرح في حدوده الدنيا : جسد ممثل وجمهور (161) في علاقة حميمة حيّة ينبني معها "غير المتصور

---

(160) أنظر الباب الثالث من الفصل الرابع من بحثنا هذا وخاصّة الفقرة (4 – 3 – 1)

(160') Jerzy Grotowski, Vers un théâtre pauvre, La cité, lausanne, 1971, p: (17-24).

(161) فالمسرح عند غروتفسكي Jerzy Grotowski ، وحسب تعبير "ريموند تمكين" R, Temkine ، هو مجرّد موعد يلتقي فيه الممثل بالمتفرج لا غير ، ولكن لا يتعلّق الأمر ، طبعًا ، بأيّ ممثّل ولا بأي متفرج . أنظر :

Raymonde Temkine, Grotowski, La cité, Lausanna, 2 ed, 1970, p :(40).

منظورا" (161') وهو ما لا يمكن "لا غنى "عنه فنون الفرجة تقنيات وآليات وأقدرها على محاكاة الواقع أن نحققه ؟ (162) أولم يبين هذا الأخير منهجا لتكوين الممثلين ويرسم مسالك لتحقيق رؤيته هذا فيتجاوز الدعوة إلى ممارسة رفضه لمظاهر الممارسة السائدة لهذا الفن (162') ؟

إنّ غياب تراكم في الممارسة العربيّة للمسرح وغياب الوعي به ، إضافة إلى انعدام التّراكم التنظيريّ لهذا الفنّ وفنون الفرجة والعرض عند العرب تفسّر كلّها لماذا كانت أكثر النّصوص التأصيليّة العربية السّاعية إلى التنظير تماسكا ، هي تلك النصوص التي إتّكأت على إيديولوجية ذات مرتكزات مرجعيّة محدّدة فتحوّلت فيها نقطة الارتكاز في التّحليل والمعالجة والتّقويم من المسرح إلى مقولات هذه الايديولوجيات وطرق إنجاز تطلّعاتها في المسرح . فكذا كان الأمر بالنّسبة إلى روجي عسّاف — مثلا — الذي إستحال نصّه (163) إلى محضر إدانة للعرب كلّ العرب

(161') تعبير إعتمده بيتر بروك في كتابه الحيّز الفارغ سبق التعريف به .
(162) أنظر المرجع قبل السابق ، ص : (40) .
(162') أنشأ غروتفسكي المسرح /المختبر Théâtre Laboratoire) بأوبول Opole ببولونيا سنة (1959) وانتقل به إلى مدينة Wroclaw البولونيّة 1965 ، وما فتئ يشرف على دورات تكوينية للممثلين في بلاده وخارجها وما إنفكّ يبدع أعمالا مسرحيّة تخرج عمّا تعوّد عليه النّاس بناء على منهجه في تكوين ممثلين وطرق معالجته لهذا الفن . أنظر كتاب ريمون تمكين المذكور وأنظر كذلك كتابه الموسوم بـ "نحو مسرح فقير" (باللّغة الفرنسيّة) وقد سبق ذكره .
(163) المسرحة . . . قناع المدينة ، سبق التعريف به .

باعتباره قامعا للشعوب لأنّه "كافر" بالله وجاهل "بالحق"، وأصبح نصّه أقرب ما يكون إلى التبشير بتعاليم الإسلام من وجهة نظر سلفيّة لا تخفي تشيّعها العلويّ (164) ولا تتوانى، طبعًا، عن تكفير كلّ من خرج ويخرج عن وجهة النظر هذه، فكاد يستحيل المسرح في هذا الكتاب إلى مجرّد تعلّة. وكذا كان الأمر بالنسبة إلى سعد الله ونّوس الذي أعلن إنحيازه إلى الطبقات الكادحة واعتبر دَوْرَ الفنان الأوحد هو خدمة هذه الجماهير والعمل على تغيير واقعها (165)، فكانت صورة هذا الفنّان أقرب ما تكون إلى المناضل السّياسي المتشبّع بمقولات القوميّة العربيّة ذات المنحى الاشتراكي، وبدت من وراء ذلك صورة المسرح المنشود أحاديّة التوجّه رغم ما أدخل على نصّه بين الحين والآخر من تدقيقات وتعديلات تبرز جوانب في الممارسة المسرحيّة أخرى (166) على عكس فرحان بلبل الذي بدت توجهاته الايديولوجية على مستوى الخطاب، قاطعة باتة. فلقد حدّد – مثلا – الهوية الواجب تحقيقها في المسرح المنشود بناء على إختزال الفروق بين شتى المدارس المسرحية بشكل بدت فيه هذه الأخيرة منتمية إلى نوعين اثنين لا ثالث لهما: "الأول يقف فيه أصحاب المسرح (البرجواني) الذين يخدعون الجمهور عن قضاياه [هكذا] وعن صراعه [هكذا] مع الاستغلال والاحتلال. ويضمّ هذا القسم مجموعة ضخمة تبدأ من تجار المسرح ... وينتهي بأصحاب المسرح (الطليعي) ... مرورًا بالمسرح الذي يدّعي أنه إنساني ... والثاني:

---

164) أنظر الخواطر التي راوح بها بين نصوص كتابه.

165) سعد الله ونوس بيانات لمسرح عربي جديد، سبق ذكره ص (11) و(13)

166) يشير سعد الله ونوس – مثلا –، في معرض حديثه عن المفهوم التقليدي المنتشر عند العرب، إلى المدى السّحري الكامن في المسرح وينسب هذا المفهوم إلى صاحبه أسونان آرتو: "... المفهوم التقليدي والسائد في بلادنا عن المسرح ... مفهوم سطحي يفتقر الى شحنة الالهام، ويعجز عن تفجير طاقة المسرح وقواه السحريّة – كما يحب "آرتو" أن يسمّيها –، والنتيجة هي غالبا ما نراه حولنا: عروض باهتة ... مفكّكة ... وهزيلة الجدوى". ص (24) من "بيانات لمسرح عربي جديد" سبق ذكره.

يقف فيه الذين يريدون لهذه الأمّة أن تسير في طريق الإشتراكية ، أن تحدّد بنفسها هويّتها . وهو ينطلق من الواقع دراسةً وتحليلا ، ويقدّمه إلى الجمهور ليحرّضه ويعلّمه : وهو لذلك مضطرّ إلى إيجاد الأشكال الفنية الملائمة لمضمونه الواقعي التحريضي التعليمي . وبهذه الطريقة وحدها تتوضّح لمسرحنا تقاليد وأشكال فنّية تنبثق عن مضمون الواقع الاجتماعي ... وهذه هي الهوية ." (166)

إن كان تحقيق التأصيل التنظيريّ في نصوص خطاب التأصيلي للمسرح العربيّ مستعصيا هذا الاستعصاء ، وإن كانت أساليب معالجته على هذه الدرجة من الإشكال ، فهل يعني ذلك أن الدّعوة إلى تأصيل المسرح العربي مسألة خلْق ؟ إن الإجابة على هذا التساؤل مرتبطة بحدّ مسالك التّأصيل الإبداعيّ المقترحة في هذا الخطاب التّأصيليّ . فما هي طبيعة هذه المسالك ؟ وكيف تمّ عرضها فيه ؟

(166) فرحان بلبل ، المسرح العربي في مواجهة الحياة سبق ذكره ص (164 ـ 165) .

5 ـ 3 ـ مسالك التّأصيل الإبداعي :

إنّ في إطلاقنا على هذا الباب عنوانًا كهذا وفي فصله عن الباب السابق شيئًا من التجوّز سمحنا به لأنفسنا لأسباب إجرائيّة ، فالكلام عن الإبداع ومسالكه لا يعني ممارسته ولا تحقيقه . ولذلك نعتبر ما ورد في هذا الفصل امتدادًا للتّأصيل التّنظيريّ لا أكثر، حتّى وإن تجاوز فيه أصحابُ النّصوص التّأصيليّة معالجة المسائل العامّة والمرتكزات الفكريّة إلى طرح التّصوّرات الممكنة لإنجازه . إنّه في أحسن الأحوال تتويج للدّعوة إلى التّأصيل لا يتجاوزها . وتتويج الدّعوة يتجلّى في السّعي إلى ترجمة ما عبّر عنه فيها من غايات إلى مسالك عمليّة تتطلّع إلى تحقيقها . فما هي أهمّ هذه الغايات الأساسيّة ؟ وكيف كانت علاقة المسالك المقترحة بهذه الغايات ؟ وأيّة صلة لطبيعة هذه المسالك بما ورد في إطار التّأصيل التّنظيريّ من رؤى وتحديدات؟ وأيّة قيمة لمسالك التّأصيل الإبداعي هذه إذا ما قورنت بما أُعلن عنه من تطلّعات ؟

تكاد تلتقي كلّ نصوص الخطاب التّأصيلي ، وذلك مهما كانت المنطلقات فيها متضاربة ، حول غايات أساسيّة عامّة يُعلَن عن السّعي إلى تحقيقها

من وراء الدعوة الى التأصيل . وتتمثل في تجاوز حالات التردّي التي يعيشها المسرح بين العرب ، والعمل من ناحيته ، على الإرتقاء بالممارسة العربية لهذا الفنّ غير المرضيّ على نتاجاتها من حالة التقليد والاستلاب الى مستوى الإبداع الفعليّ وتحقيق الذات ، وفي السّعي ، من ناحية ثانية ، إلى بناء علاقة أخرى بين الجمهور العربيّ ونتاجات هذا الفنّ تتجاوز العلاقة العابرة السّائدة لتصبح بمثابة العادة الرّاسخة في حياته التي تجعل من هذا الفنّ أداة تعبير عن حاجات فعليّة للإنسان العربيّ فيظهر المسرح بمعناه عند العرب وتكتسب ممارسة هذا الفن جدواها بينهم. (166)

هذه هي الغايات العامة التي تجمع بين أغلب الدعوات إلى التأصيل ، وذلك على إختلاف المنطلقات الفكرية والجمالية التي إعتمدها أصحابها . فكيف كانت المسالك المقترحة لتحقيقها ؟ وكيف كان التعبير عنها ؟

إنّ ما وقفنا عليه في إطار التأصيل التنظيريّ من ضروب التنافر في مستوى الرؤى والمرتكزات لا يمكن أن يكون إلاّ مؤثّرا في وجهة هذه المسالك ، إلاّ أنّ الاختلاف في طبيعة المسالك المقترحة ليس مرتبطا بضروب هذا التنافر فحسب وإنّما للأمر صلة بطبيعة هذا الفنّ في ذاته إذ أنّ المسرح بمنأى إذا ما لم يُنظر إليه بإعتباره جنسا أدبيّا فحسب ، بسمات تجعله "فنّ المفارقات بامتياز" ، (167) فبقدر ما يبدو المسرح فنّا بسيطا غاية في البساطة إذا ما نظر إلى جوهره وحدوده الدّنيا التي بها يكون، بقدر ما يتجلّى فنّا مركّبا غاية التركيب ومعقّدا غاية التعقيد . فهل هناك أبسط من لقاء ممثل بمتفرج ؟ ولكن هل يمكن أن يكتمل الفعل المسرحي دون أن تتعدّد وجوه الفعل فيه تعدّدا وتتشابك صور العوامل تشابكها ؟

إن متناول الإبداع المسرحيّ بالتحليل والتقويم ، إذا ما كان ممارسا له و/أو عارفا بأسراره ، لا بدّ مواجه لهذه المفارقة باحث على طرق تجاوزها . وطبيعيّ أنّ تقاس قيمة ما يُقترح من المسالك الإبداعية ، من ثمّة ، بدرجة إستيعاب صاحب الخطاب التأصيليّ لهذه المفارقة ومدى قدرته على ترجمة

---

166) أنظر الفصل الثالث من هذا البحث وخاصّة الفقرتين (3-2-3) و (3-2-4) .

167) تعبير إعتمدته آن أوبرسفيلد (Anne Ubersfeld) أنظر كتابها : lire le théâtre, ed.sociale, Paris (1979). p: (13).

أبعادها وتجاوز إشكالاتها .

والنّاظر في ما ورد في الخطاب التأصيلي للمسرح العربيّ من مسالك للتأصيل الإبداعي يلاحظ أنّ شاغل تحقيق الشمول ليس على نفس الدرجة من الأهمّيّة في ما تقتضي أصحاب هذا الخطاب ، وذلك حتّى وإن كان الاتّفاق حاصلًا بين وجهات نظرهم ، وتكاد تتراوح مقترحاتهم في هذا المجال بين الاقتصار على عددٍ من النّواحي يتحتّم إحتنابها أو حصر عدد من المعيقات يتحتّم معالجتها (168) وبين من يعلن برنامجا يتعدّى الممارسة المسرحية في ذاتها ليشمل مجال العمل الثقافي (169) الأمر الذي يحمل على التساؤل عن المنطق الذي يمكن أن تتمّ حسبه مسالك التأصيل الإبداعيّ هذه ، أتعتمد فيه درجة الإكتمال والشّمول ؟ أم يرتبط الأمر بنوعيّة المرتكزات الفكريّة والجمالية التي وقفنا عليها في إطار تصنيفنا لمسالك التّأصيل التنظيري ؟

لقد ذهبنا أوّل الأمر إلى اعتبار المرتكزات الفكريّة والجماليّة مقياسا أقرب إلى الموضوعيّة والإقناع فوقفنا على ثلاثة أصناف تتطابق مرتكزاتها الفكريّة والجماليّة أو تتضاد مع معاني الأصالة ومع وظائف هذا المفهوم النّاجمة عنها والتي وقفنا عليها في الباب السّابق ، (170) وينطلق

---

168) مثلما كان الأمر – مثلا – بالنسبة إلى توفيق الحكيم مثلًا عند تذييله لمسرحية "الصفقة" والتي إختصر فيها موانع تأصيل الفنّ المسرحي في عدم الوقوف على اللّغة المناسبة وعلى شكل المسرح المناسب وعلى شكل من التعامل مع الجمهور والفلكلور وعلى نوع من الأداء مناسب . أنظر تذييل مسرحية (الصفقة) وقد سبق التعريف به .

169) أنظر البرنامج الذي أعدّه سلمان قطاية – مثلاً – لجمع المادة التراثية وإستيعابها من طرف رجال المسرح وتسهيل ما به يمكن أن يظهر مسرح عربي أصيل والذي بدا أشبه ما يكون ببرنامج ثقافيّ عام محدّد الخطط والمؤسّسات ، أنظر : سلمان قطاية ، المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ ص (68 – 69) .

170) التأصيل التنظيري أو البحث عن العمق المفقود أنظر بالأخص الفقرة رقم (5 – 2 – 4) .

الأوّل منها بتحقيق العمق المفقود الضامن لعراقة الممارسة وتأصّلها في حين يرتبط الثاني بتحقيق انغراس في الأرض واندماج في الناس ويتوجّه الثالث إلى تحقيق "إشكالية دراميّة مخصوصة". إلاّ أنّنا لاحظنا، عند ما امعنّا النّظر في الأمر، أنّ هذا التّصنيف لا يكاد يختلف بنتائجه عن نتائج التّصنيف المعتمد مقياس الاكتمال والشّمول. فلقد عثرنا لكلّ توجّه من توجّهات التأصيل التّنظيري الثلاثة الأساسية على صورة للتأصيل الإبداعي مناسبة تختلف من حيث مكانة سائل الاكتمال والشمول فيها عن الصورتين الأخريين؛ فلاحظنا، مثلاً، أن مسالك التأصيل الإبداعي التي حدّد أتباع التوجّه الأوّل، هي أميل إلى تجسيد "نموذج" للمسرح يسعى الداعون إليه للإيهام باختلافه عن "النموذج" الغربيّ وباكتمال عناصره الفنّية وشمول مكوّناته سعيًا منهم للبرهان، من ناحية، على مشروعيّة التّطلّع إلى التميّز عن المسرح الغربي وعلى إمكانيّة إنجازه، من ناحية أخرى. أمّا ثانية التوجهات المقدّمة فلانشغال التّاريخية على شاغل العراقة فلا يعوّل أتباعه فيه، عند حدّ مسالك التّأصيل الإبداعي، على بناء نموذج مسرحيّ واضح المعالم يسعى إلى تطبيقه أو إلى السّير على منواله. وإنّما يعملون فيه على تحديد السّلوك الواجب إتّباعه عند ممارسة هذا الفنّ دون اكتراث خاصّ بالصورة النّهائيّة للنّاجات الفنّيّة الناشئة عن تلك الممارسة.

أمّا التوجّه الثالث المركّز على تحقيق رؤية درامية عربيّة مخصوصة، فلئن كان أتباعه غير منشغلين، في ما يقترحون من مسالك للتأصيل الإبداعي، ببناء نموذج للمسرحيات واضح المعالم، فإنّهم يرون أن توفّر الشرط والغاية من الممارسة المسرحية والمتمثّلين في تعبير ذهنيّة العبد عن ذهنيّة من توجّه إليه نتاجات فعل الإبداع لا يمكن أن يتحقّق ما لم يخرج الممارسون للمسرح من العرب عن النّهج السائد. فلنتدبّر هذه الأنماط الواحد تلو الآخر ولنعمل على الوقوف على طبيعة ما اقترح فيها من مسالك للتأصيل الإبداعيّ فنرى آفاقها وحدودها.

5 — 3 — 1 — تحقيق العمق المفقود أو بناء النموذج العربيّ الآخر :

لقد وقفنا في الباب السّابق على المكانة الخاصّة التي حظي بها البحث عن العمق المفقود في إطار التأصيل التّنظيري للممارسة العربية لهذا الفن. فلقد عمد

أغلب أصحاب نصوص الخطاب التأصيلي إلى استعراض الظواهر التراثيّة الشعبيّة منها والنخبويّة ، المتّصل منها بالفرجة والظاهرات الشعبيّة أو المرتبطة بالتعابير الإنشائيّة : سعيا إلى بيان المدى المسرحيّ الكامن فيها . ولم تكن الغاية من ذلك البحث عن جذور للممارسة العربيّة للمسرح فحسب ، وإنّما تجلّى — الى جانب ذلك — السعيّ إلى تحقيق هذا العمق المفقود ، بعد كشفه ، مسلكًا من مسالك التأصيل الابداعيّ كثيرًا ما عبّر عنه بـ"إستلهام التراث" أو "معالجته" . وقد تبيّن لنا أنّ في الأمر ، عند أصحاب النّصوص التأصيلية ، وجهين لا يخلو الواحد منهما من تنويعات .

5 — 3 — 1 — 1 الوجه الأوّل في "تحقيق العمق المفقود" :

أمّا الوجه الاول فننطلق فيه من عنصر بعينه أو مظهر بذاته من هذا التراث فيُسعى من خلاله إلى رسم نموذج في الإبداع يُعتبر طريقًا إلى تأصيل الممارسة العربيّة لهذا الفنّ وغالبًا ما يتعلّق الأمر بما يعتبره مقترحُ المسلك العنصرَ الأهمّ في مجال الفعل المسرحيّ الذي على أساسه يتحقّق التأصيل الإبداعيّ أو لا يتحقّق . ونمثّل لهذا النّوع من المسالك بمثالين إثنين ينسب أوّلهما إلى عز الدّين المدني وينسب الثاني إلى يوسف إدريس . ولقد إعتمد الاوّل في ما ذهب إليه على أسلوب من أساليب النّثر الفنّي العربيّ هو "الاستطراد" خصّه بقسم هامّ من نصّه التأصيلي الاوّل (172) . فاعتبره الاقرب ، من ناحية ، إلى التعبير عن خصوصيات الذهن العربيّ والاقدر ، من ناحية أخرى ، إذا ما عولج ، على تحقيق فنّية في الكتابة المسرحيّة عربيّة تخرج عن نماذج الكتابة الغربية وتمتاز عليها "بالمرونة" و"الحركية" وسهولة "التداعي" ، ولئن أشار الكاتب إلى أنّه لا يذهب إلى حدّ إعتبار الكتب العربيّة القديمة قد إنفردت وحدها بخصائص هذا الاسلوب ، فإنّه ذهب إلى أنّها كانت دعامة في الإنشاء الأدبي العربيّ القديم ، فضلًا عن كونها رائجة في آداب الشرق المتوالي في القدم . وهي تتلخّص في مفهوم "الاستطراد" الذي جعل

(172) عز الدين المدني ، بيان حول إستعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان ، سبق التعريف به .

منه مؤلف هذا الديوان (173) مبدأً جماليًا أساسيًا ساعده في "الحمّال والبنات" (174) وفي هذا الديوان المسرحي بالذّات على اكتساب شكل مسرحي متكيّز، ومكّنه من تركيب العمل الدرامي تركيبا مرنا، حركيا، متفاعلا جدّا، بل جدليًا وأعانه في الانصراف أو يكاد عن قنّيات المسرح الغربيّ — الكلاسيكي منه والحديث الطلائعيّ — ودفعه بفضل ذلك كلّه إلى الإقتراب أكثر فأكثر من الأرضيّة الذهنيّة، إن لم يقسم عليها عمدا، لا سيّما في الماضي المعاصر والثّاني الواقع التعبيّ الحالي، ليكون في نهاية المطاف إخبارا سابقا للمستقبل، كما يتصوّر فيها جميعا، ويتزوّج منها، وينطق بأسمائها..." (175)،

ويعمد عز الدين المدني إلى تحديد مواصفات هذه القنّية/النموذج إنطلاقا من استعراض معاني الاستطراد المتعارفة منذ القدم (176) والمتجلّية في خروج الكاتب عن "محور الكلام حسب عفو الخاطر" (177) وفي تداخل الأغراض وتعدّد الروايات للحدث الواحد إضافة إلى إدماج التعليقات والتأويلات في متن الروايات ذاتها، مشيرًا إلى أنّ في الخروج عن منطق التصنيف والتنضيد المعروفين منطلقًا آخر يوفّر المتعة والفائدة (178) وذاهبا إلى أنّ معالجة المظاهر التي تتجلّى فيها هذه المعاني واعتمادها بشكل إرادي ومقصود من شأنه أن يمكّن الكاتب من "الاستحواذ على الواقع المتشعّب" (179) وقدّم مسرحية

---

173) المقصود بذلك مسرحية الزنج التي أطلق عليها إسم ديوان مسرحي سعيا إلى إجتناب عبارة مسرحية الغربية المراجع، أنظر: محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، رسم للنشر، تونس 1983 ص: (110).

174) عنوان لرواية كتبها المدني، ونشرها سنة (1972).

175) عز الدين المدني، الزنج، ط II ص (23 — 24).

176) أشار إلى المعاني التي ذكرها الجاحظ واعتمدها في كتبه وإلى الأصبهاني وكتابه الأغاني.

177) المصدر السابق، ص (28).

178) المصدر السابق، ص (28).

179) المصدر السابق، ص (29).

"دسوان الزنج" باعتبارها تجسيدا عمليّا لهذه الفنّية المخصوصة (180) التي اكتشف، فاكتملت بذلك صورة النموذج . أمّا المثال الآخر المجسّد لهذه الوجهة من "تحقيق النص المقصود وبناء النموذج المضادّ" فيتمثّل في الصّورة التي قدّمها يوسف ادريس "للفرفور" في كلّ من نصّه التأصيلي الرئيسيّ (181) ومقدّمة مسرحية "الفرافير" (182) . فلقد إنطلق الكاتب من عنصر بذاته من "السامر" (183) المصريّ هو الشخصية المحوريّة التي تنشّط سمر السّامرين وحاول من خلال بيان ميزاتها أن يرسم نموذجا لشخصيّة كوميديّة شعبية متفرّسة في بيئتها غائية في الثّراء من حيث مواصفاتها الخاصّة ومن حيث موقعها من المجموعة التي تعيش ضمنها ، ومن حيث الوظيفة الاجتماعيّة التي تلعبها "فرفور هذا أو زرزور ليس [— في رأي يوسف ادريس —] ممثّلا بالمعنى الذي نفهمه الآن من كلمة ممثّل لانه في حقيقته أيضا وفي حياته العادية فرفور . انّه ظاهرة إجتماعيّة موجودة في كلّ زمان ومكان ... [إنه] الانسان السّاخر بسليقته وبطبعه ..."(184)

---

180) التزامنا بالاقتصار على الخطاب التأصيلي دون الإبداعات الفنية الفعليّة في هذه الدراسة لا يسمح لنا بالبحث في المسرحية عن مدى تحقيق النموذج وعن مدى الخروج عن ذلك عن النموذج الغربي في الكتابة . لكنّا تناولنا الامر في بحثنا المذكور . أنظر مسرح عزالدين المدني والتراث ص (121 — 122) بالخصوص .

181) يوسف ادريس ، نحو مسرح مصري، أنظر: نحو مسرح عربي، سبق التعريف به ص (434 — 486) .

182) يوسف ادريس ، الفرافير سبق التعريف بها ، ص (131 — 135) .

183) يعرّف يوسف ادريس "السامر" كما يلي : "السامر حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصّة سواء أكانت أفراحا أم موالد ، ولكن الملاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جدّا لا يتعدّى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغنّي ... وروايات السامر التي يسمونها الفصل ليست رواية واحدة إنما هي عدّة فصول بعضها يعمد إلى الاضحاك وبعضها الآخر يعمد إلى إزجاء الحكم والمواعظ ، (وعبقرية هذا المسرح على حقيقته لا تتجلّى إلّا في الروايات المضحكة . ليس للروايات نصوص مكتوبة وانّما انها نصوص أو مواضيع متوارثة (هكذا) يتّفق الممثلون في بداية الفصل في همسات سريعة على الخطة العامّة". (نحو مسرح مصري ، سبق التعريف به ص(484) ، والأقواس من لدن الكاتب .

184) المصدر السّابق ، ص(485) .

بل ويذهب يوسف ادريس إلى أنّ "الفرافير" نتاج طبيعيّ للمجتمعات لا يمكن أن تعيش من غيرهم"..فالفرافير هم ساعات الشعب المضبوطة التي عليها تضبط حياتهم . . . والجماعات البشرية حين تنتج من بين آلاف أفرادها فردًا وظيفته الأولى وعمله أن يرى حياتها ويرافقها ويتذوّقها إذ الآخرون مشغولون تماما بمزاولة هذه الحياة ، لتستطيع الجماعة بعدئذ أن تلتئم وتقضي كل حين ليلة تسمع فيها رأي هذا الذواقة الجريء الذكيّ الوقّاح الصريح صراحة قد تخدش حياء المستحيين فيهم . ولسانه يتطلّم جميعا ومن الكبير كبير إلى أصغر صغير . " (185) وعوضا من الكاتب على تأكيد عراقة هذه الشخصية في المجتمع المصري وإثبات تميّزها أجهد يوسف إدريس نفسه حتى يبرهن على أن "السّامر" مختلف عن "الكوميديا ديلارتي" (186) وأن "فرفور" مختلف عن الشخصيّات/الأقنعة التي تميز هذه الأخيرة (187) . واكتفى في ذلك بالإشارة إلى تعدّد الشخصيات في "الكوميديا ديلّارتي" والاقتصار في السامر على "فرفور" وحده (188)

---

185) المصدر السّابق ، ص (485) .
186) " Commedia dell'arte" جنس من التعبير المسرحيّ الشعبيّ إزدهر في إيطاليا في القرن XVI وهو على نقيض المسرح الأدبي لا يعتمد نصّا مكتوبا بشكل نهائي وإنما يقتصر فيه على تخطيط تقريبي يتفق الممثلون على المواقف الأساسية فيه ومواقع الإضحاك ، قبل البداية في العرض . ويعوّل فيه على الارتجال والتفاعل مع الجمهور ، وهو فنّ متوارث عبر الأجيال ويحافظ ممارسوه على أسرار المهنة فيه ويتناقلون مخططات العروض أبا عن جدّ . انتشر انتشارا خاصّا في أوروبا في القرن XVIII وكان تأثيره كبيرا على مسرح موليار Molière . ويجد في هذا القرن خطوة خاصّة مردّها ما اكتشف فيه من قدرات راقية وناجعة في مجال تمثيل الممثل تتماشى ومشاغل البحث عمّا يعلي الحالات المسرحية الحيّة بإبعاد الحدّ الأدبي من الوسائل التقنية : جسم الممثل . أنظر: الأ...:
Patrice Pavice, Dictionnaire du théâtre op. cit. p: (78-79).
187) يعتمد جنس الكوميديا ديلّارتي مجموعة من الشخصيات لها وظائف ثابتة ومحدّدة ، يضع الممثلون أقنعة وأزياء مضبوطة تدلّ على تلك الشخصيات .
188) المصدر السابق الذكر ص (484) .

في حيث أن صور التّلاقي بين النّوعين من الفرجة الشعبيّة كبير (189) وعمد يوسف ادريس إلى كتابة مسرحية "الفرافير" (189') فتجلّى السعي واضحا عند هذا الكاتب لإقامة النّموذج الآخر، النموذج المضاد.

5 ـ 3 ـ 1 ـ 2 الوجه الثاني في "تحقيق العمق المفقود":

أمّا الوجه الثّاني في تحقيق العمق المفقود وبناء النموذج الآخر فيختلف عن السّابق وعن الوجوه الأخرى من حيث أنّه لا يقتصر على ظاهرة بعينها من ظواهر التّعبير التراثية ينتقيها. ولا يتوجّه إلى مدى واحد في العرض المسرحيّ يحدّد مواصفاته المميّزة ويرسم المسلك المناسب لتحقيقه انطلاقا ممّا ينتقي من الظواهر التّعبيرية التّراثية مثلما كان الأمر بالنسبة إلى المثال السّابقين، كما أنه لا يكتفي بإحصاء مجموعة من المواصفات المميزة للفرجة وللمتفرج العربيّين يستقيها ممّا استعرض من الظّواهر التّراثية فيسوقها في شكل قائمة من الأوامر والنّواهي شأن سلمان قطاية، مثلا، (190) ولا يقتصر على حصر الأمر في عدد من المشاكل تقف دون انتشار هذا الفن بين العرب واقتراح حلول لهذه

---

189) أنظر: رأفت الدويري، أرلكينو وفرفور والبحث عن الكوميديا ديلّارتي (كتبها بأسلوبها: ...) المجلّة (مصرية) عدد 111 مارس 1966.

189') قدّمت المسرحية يوم 16 أفريل 1964 بالقاهرة، فلم تكن متأخّرة عن تاريخ صدور مقالاته الثلاث.

190) يختم سلمان قطاية استعراضه للظواهر المسرحية العربية بهذه الخلاصة:

" وهكذا بإمكاننا أن نخلص إلى نتائج عملية ايجابية هدفها خلق فنّ مسرحيّ عربيّ أصيل منها:

1 ـ العودة إلى التراث القديم والحديث لدراسته عمليا

2 ـ ضرورة الالتصاق بالشعب، فالمسرح الجوّال أفضل من المسرح القومي مثلا.

3 ـ الاتّجاه نحو المسرح التام

4 ـ الاعتماد على الواقع من الاستلهام

5 ـ الاكتفاء بالعناصر التّقنية الأوروبية

6 ـ رفض مفاهيم الفن الثامن عشر الأوروبي عن المسرح وعدم قبول آراء النقاد العرب من الجيل السّابق

7 ـ الاستمرار في البحث عن العناصر والخصائص الفنّية للأشكال المسرحية للإستفادة منها، وليس إعادة عرض تلك الأشكال". ص(68) من نصّه "المسرح العربي من أين الى أين". ويُعيد هذه النقاط نفسها مع تغيير طفيف في ترتيبها فحسب أنظر ص: (88) من المصدر ذاته.

المشاكل مثلما ذهب إلى ذلك توفيق الحكيم في ما ذيّل به مسرحيّة "الصفقة"، مثلا، (190) وإنّما يعمل أتباع هذه الوجهة على استقراء مجالات الموروث سعيًا وراء الوقوف عمّا يمكن أن يمثّل العمق المفقود للممارسة العربيّة لهذا الفن ويعمل على التأليف بين ما يقف عليه من استنتاجات تخصّ المواصفات المميّزة للفرجة والمتفرّج العربيّين تأليفًا يرتسم من ورائه مسلك التأصيل الإبداعي مسلكًا متطلّعًا إلى تغطية الفعل المسرحيّ في شموله وضمان تميّزه عن مسالك الإبداع العربيّة .

وتتجلّى في العيّنتين اللّتين سنعرض، تنويعتان إثنتان لهذا الوجه في تحقيق العمق المفقود وبناء النموذج المضاد المتطلّع إلى الشمول ، فلننظر فيهما .

5 ـ 3 ـ 1 ـ 2 ـ 1 النموذج / القالب :

أمّا أولى هاتين العيّنتين فتتمثّل في ما أسماه توفيق الحكيم "بالمسرح المركّز" (191) والذي كان بمثابة الإجابة العمليّة على السؤال الذي طرحه في مستهلّ كتابه "قالبنا المسرحي" والذي ورد في الشكل التالي : "هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالميّ وأن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيّا (هكذا) مستخرجا (هكذا) من داخل أرضنا وباطن تراثنا ؟ . ." (192) ولقد ذهب في بيانه لهذا القالب ، أوّلا ، إلى حدّ سماته المميّزة وعمل ثانيا على تعليل سرّ تلك السّمات ثمّ قدّم تطبيقاتٍ سعى من خلالها إلى توضيح معالم القالب ، وإلى ابرازه في صورة نموذج مكتمل يمكن أن يضاهي النّماذج العربيّة .

أمّا السّمات المميّزة فقد حدّدها في شكل شرطيْن : أن تستنبط مكوّنات هذا القالب من مواد وعناصر تراثية عربيّة بعيدة عن "كافة المؤثرات الخارجيّة" (193) فتجلّت العراقة في ذلك ، متناهية مع نقاء الأصل . أمّا الشرط الثاني فتمثّل في " أنّه يجب أن يكون [هذا القالب] صالحا لأنّ تصبّ فيه

---

190) يحصر توفيق الحكيم في "البيان" الذي ذيّل به مسرحيّته "الصفقة" (سبق ذكره) المسألة في أربع مشكلات هي مشكلة اللّغة (ويقترح لغة تجمع بين خصائص الدّارجة عند النطق والعربية عند الكتابة) ومشكلة المسرح (ويقصد بها المكان ويقترح عدم التقيّد بالشكل الصارم للمسارح نظرا لعدم توفّر [عدد المسارح] في مصر والبلاد العربية بعدد كاف)، مشكلة الأداء (ويعتبر الأداء الواقعيّ هو الحلّ لبناء مسرح مقنع) مشكلة الجمهور والفلكلور (ويقترح العمل على إيجاد مسرحية " يمكن أن يشاهدها الجمهور على إختلاف درجاته الثقافية . . ." وكلّ ذلك يندرج ضمن "استدراج الجمهور العربي " إلى هذا الفن .

191) توفيق الحكيم قالبنا المسرحي سبق التعريف به ص(21 ـ 22) .

192) المصدر السابق الذكر ص(11) .

193) المصدر السابق الذكر ص(12) .

كلّ المسرحيّات على إختلاف أنواعها من عالميّة ومحلّية ومن قديمة وعصرية" (194).
لقد تمثّل ما ذهبَ إليه بالقياس على القالب الأوروبي " فنحن نسمّي القالب الأوروبي أو العالميّ قالبًا وشكلًا لأنّهُ صالح لأنْ نَصُبَّ فيه كلّ الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء . . . وكما نصبّ نحن منذ القرن الماضي ، فكرنا وموضوعنا في الشّكل أو القالب الأوروبي أو العالمي فإن الشّرط الأساسي لما يمكن أن نسميه قالبنا العربي هو أن يستطيع الأوروبيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلّفي العالم أن يصبّوا في قالبنا العربيّ أفكارهم وموضوعاتهم . . . " (195). هذه هي السمات ، فكيف تجلّى هذا القالب عمليًّا ؟

لقد إنطلق توفيق الحكيم من فنون الحكاية والسرد العربيّة بإعتبارها وحدها الأشكال العريقة التي لم يَمَسَّها تأثيرٌ خارجيّ وحصرها في ثلاثة أنماط هي "الحكواتي" أو الحاكي "المقلداتي" أو المقلّد والمداح (196) وعمد الى إعطاء كلّ واحد من هؤلاء الثلاثة وظيفة محدّدة بأدائها يكتمل "القالب العربيّ" ، وتمثّلت وظيفة الأوّل في تقديم المسرحية والتعريف بالمقلّد والمدّاح وسرد الأحداث والرّبط بين المَواقف ، أمّا وظيفة المقلّد (197) فتقليد كلّ شخصيات المسرحيّة المعروضة في حين يقتصر دورُ المدّاح على تعويض "الجوقة" عند القدماء (198) ، مختزلا بذلك ، في قالبه هذا ، عددَ الممثلين في ثلاثة مهما كان عددَ شخصيّات المسرحيّة المعروضة واستغنى في العرض على كلّ مستلزمات الرّكح والتّمثيل ، فلن يكون لقالبنا هذا بالطّبع خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس ، فكما كان الحاكي والمقلّد

---

194) المصدر السّابق الذكر ، ص (14) .
195) المصدر السّابق الذكر ص (14) والنقاط المسترسلة من لدن الكاتب .
196) المصدر السّابق ص (12) .
197) أضاف "المقلّداتيّه" أو المقلّدة للأدوار النسائية .
198) أنظر القسم التطبيقي من الكاتب .

والمدّاح والشاعر يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية في أيّ مكان ويحدثون أعمق الآثار ، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة. . ." (199) وذهب إلى أن الأهمّ في هذا القالب "وأساس فلسفته ، التي يختلف فيها عن فلسفة القالب الأوروبي : [هو] أن يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل . . ." والناظر في هذا القالب الذي اقترحه توفيق الحكيم يلاحظ مجموعة من المفارقات أهمّها يتمثّل في أنّ القالب الذي قدّمه الكاتب المسرحي لم يتعلّق بالكتابة المسرحية وفنّياتها بقدر ما توجّه إلى طرق الأداء المسرحيّ لنصوص مسرحيّة جاهزة . والعناية بطرق الأداء المسرحيّ لا يمكن — إذا ما أريد لها الوضوح والإقناع — أن تقتصر على إعادة كتابة افتتاحيات النصوص المسرحية السبعة التي انتقى للقسم التطبيقي (200) بشكل أزيلت فيه قائمة الشخصيّات ونُسبت كلّ أقوالها إلى المقلّد وأزيلت الملاحظات الركحيّة وأُدمجت في كلام الحكواتي وإنّما كان من الواجب أن نتوجّه إلى ميدان الإخراج المسرحي وفنّيات الممثّل وطرق التحكّم في حيّز التقليد أو التمثيل ؛ خاصّة والكاتب ألحّ عند تقديمه لقالبه هذا على ضرورة أن يتّسم بالتميّز وقابليّة الإنجاز ، إضافة إلى العراقة والعمق . وهل يكفي حتّى يكون كذلك ، أن يشترط الحكيم في عمل "المقلداتي" أن يكون "عسر التقمّص [الخاصّ "بالقالب العربي"] (201) فيتحرّك [المقلّد] بسرعة بين شخصيّة وأخرى في نفس الوقت. . . ويبرز معالم كلّ شخصيّة واضحة ، جليّة مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها ولازماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها . . . كلّ ذلك مع عدم تقمّصها . . .

---

199) المصدر السّابق ، ص (15) .

200) اختار سبع مسرحيّات هي : أجاممنون " الاسخيلوس" ، من ترجمة للويس عوض ، و"هملت" شكسبير من ترجمة خليل مطران "ودون جوان" لموليير من ترجمة أدوار ميخائيل ، "وبيرجنت" لابسن من ترجمة علي الرّاعي ، "وبستان الكرز" لتشيكوف من ترجمة لسهيل إدريس و"ستّ شخصيات تبحث عن مؤلف لبيراندللو" من ترجمة محمّد إسماعيل و "هبط الملاك في بابل" لدورينمات من ترجمة أنيس منصور ، وبيّن أن هذه المسرحيّات تنتمي إلى عصور مختلفة تكاد تغطّي عصور المسرح الأوروبي كلّها . ولعلّ اختياره ذلك ناجم عن نيّته للبرهان على قدرته قالبه هذا على استيعاب كلّ أنواع المسرح .

201) أنظر "قالبنا المسرحي" ص (18ـ19ـ20) بالاختصار .

فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت . . . " ؟ (201) ، وهل يمكن أن يُقنِع بقابلية إنجاز قالبه هذا دون أن يخوض في المجالات الفنّية المتعلّقة بالطرق العمليّة للتّعبير الجسديّ والصوتي التي يقتضيها عمل الممثل بالشكل الذي حدّد ، ودون تناول نسق الحركة والصوت وصلتها بفضاء اللّعب والتقليد ؟ واضحٌ أنّ هذا القالب ناجم عن كاتب مسرحيّ معوّلٍ في ما قدّم على مصداقية حقّقها له رصيده في الكتابة فأنساه بخوض غمار ميدان بعيد عنه بعدا ، هو ميدان الممارسة الركحيّة ... بالنّسبة إلى قابلية الإنجاز ، أمّا عن مقاييس الطرافة والتميّز عن الشكل الغربيّ التي إشترط في القالب الذي إقترح ، فلا تبدو كذلك مقنعة كلّ الاقتناع في خطابه التأصيليّ هذا ، ولقد بيّن إبراهيم حمادة في مقال له قيّم حول كتاب الكاتب (202) هشاشة المرتكزات التي إعتمدها توفيق الحكيم في مشروعه التأصيلي هذا "فالشخصيّات المقدّمة على أنّها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبيّ الخالص ، قد ظهرت – حسب رأي إبراهيم حمادة – في أزياء مستعارة بل ومستعملة من قبل ، فأين إذن الخصائص المحلّية الصميمة في القالب العربيّ المقترح ؟ . . . " (203) ولقد عمد كاتب المقال ، في تحصيل ما ذهب إليه ، إلى المقارنة بين السّمات المميّزة للشخصيّات التراثية في إطارها الأصل وبين مواصفاتها المكتسبة عندما أُدمجت في القالب المقترح فلاحظ أن الكثير من هذه المواصفات يضيع عن بعض هذه الشخصيات بشكل تصبح إعادتها في صورتها الجديدة إلى مراجعها الأصل أمرًا غير يسير "فالمدّاح [مثلا] الذي كان يتنقل بين القرى ويقوم بالنّقر على الدّف يروي للأهالي في شكل إنشاديّ ترتيليّ قصصًا منظومةً حول الأنبياء والصالحين ومعجزاتهم . [يعهد إليه الحكيم] . . . بدور الجوقة في

---

(201) المصدر السّابق ، ص (17 – 18) .
(202) ابراهيم حمادة ، توفيق الحكيم والبحث عن القالب المسرحي ، فصول [المصرية] المجلد الثاني ، العدد الثالث ، أبريل مايو . يونيو 1982 ص (59 – 67) .
(203) المرجع السّابق الذكر ، ص (61) .

مسرحيّة " أجممنون " لـ" أسخيلوس" . . . عند تطبيق هذا القالب ، على تلك المسرحيّة يعني هذا شيئا خطيرا ، وهو أنّ المدّاح قد تخلّى عن وظيفته التّراثيّة المعهودة ، وتقلّد وظيفة أخرى مختلفة ، يمكن أن يقوم بها الحكواتي إلى جانب تعليقاته المحدودة . فعندما يفقد المدّاح مهمّته الشّعبيّة ـ التي لا يكون شعبيّا إلاّ بها ـ لن يصبح عنصرا شعبيّا ، مدعوّا ـ بصفته رسميّة ـ للاشتراك في تشكيل قالب مسرحيّ عربيّ ، بل سيصبح أيّ فرد ، ما دام قد تجرّد من مهمّته الأصليّة التي وُلد عليها ، وتميّز بها ". (204)

وابراهيم حمادة في تعليقه هذا يتعرّض إلى مسألة منهجيّة هامّة تواجه الباحث في أمر استلهام التّراث وتوظيفه . وتتمثّل هذه في الدّقة التي يجب أن تكون بين مواصفات المادّة التراثيّة المستلهمة عندما تكون في إطارها الأصليّ بين المواصفات التي تكسبها عندما تندرج ضمن المنظومة الجديدة التي عليها تبنّي الجنس الفنّي الجديد . وتبدو المفارقة أكثر وضوحا عند المقارنة بين نوع التّوظيف وغاياته المعلن عنها في الخطاب التّنظيريّ وبين الصورة التي تظهر عليها تلك المادّة المستلهمة في الإطار الذي وُظّفت فيه فعلا ، فغالبا ما يقتصر حضور المادّة المستلهمة في إطارها الجديد على مجرّد إطلاق إسمها على وظيفة أو على عنصر ينتميان إلى مكوّنات البنية المسرحيّة الغربيّة المتعارفة ، فكذا كان الأمر بالنّسبة إلى "المدّاح" في قالب توفيق الحكيم وبالنّسبة إلى تطبيق فنّية "الاستطراد" التي دعا إليها عز الدين المدنيّ (205) .

أمّا عن شرط التّميّز عن القالب الغربيّ ، فإنّ تحقّقه قليل الإقناع في القالب الذي اقترح الكاتبُ ، وذلك لأنّ السّمةَ التي اعتبرها خاصّيةً من خاصّيات الأداء العربيّ في هذا القالب ليست كذلك في شيء ، فاجتناب تقمّص

---

204) المرجع السّابق ص (61)

205) لقد بيّنا في البحث الذي خصصنا لمسرح عز الدين المدني والتراث" أن الأقسام التي أطلق عليها هذا الكاتب عنوان "استطراد" ليست ، في حقيقة الأمر ، إلاّ تجسيد الفنّية الومضة الراجعيّة" " Flash Back " أنظر ، محمّد المديوني ، مسرح عز الدين المدني والتراث ، سبق ذكره ، ص (121 ـ 122) بشكل خاص .

الممثّلين للشخصيات المسرحيّة التي يؤدّونها هو واحد من التقنيات الأساسية (206) التي عوّل عليها برتولد بريشت لتحقيق مبدأ "التغريب" (207) الذي يمثّل ركيزة أساسية من الركائز التي إنبنت عليها نظرية المسرح الملحمي وممارسته ، إلّا أنّ دعوة بريشت تتميّز عمّا نادى به توفيق الحكيم لا بالسبق فحسب ولا بذكر مراجعه (208) في الأمر فقط ، وإنّما في إندراج دعوته ضمن منظومة فكرية متكاملة لا يبدو فيها "التغريب" وتقنياته مبدأً جماليًّا [illegible] وإنّما يتجلّى [illegible] مبدأ [illegible] بريشت من خلاله إلى تجاوز أحد الأسس النظريّة التي يرتكز عليها المسرح السائد الكلاسيكي منه والبرجوازي والمتمثّل في الاعتماد على مبدأ الإيهام بواقعيّة الأحداث [illegible] يندمج معه المتفرّج فيه إلى حدّ التّماهي (209) مع البطل ، وعبر هذا الإندماج تتمّ عمليّة "التطهير" (210) التي تطرّق لها أرسطو في كتابه "فنّ الشعر". ويتمّ كذلك تمرير رؤى للعالم هي،في أغلب الأحيان،تؤكّد الواقع الموجود

---

206) يعتمد بريشت لإحداث مفعول "التغريب" (أنظر الهامش اللاحق) تقنيات مختلفة : بإضافة إلى الأداء الخاص بالممثل يمكن أن نذكر منها ، وضع المناظر أثناء تقديم المشهد على مرأى ومسمع من الجمهور،إعتماد حركات من لدن الممثلين بعيدة عن محاكاة الواقع ، طبيعة الحبكة...

207) ويطلق عليها بالألمانيّة تعبير Verfremdung ويشار إليه في اللّغة الفرنسية بمفعول [V] أو effet d'etrangité أو effet de distanciation أنظر :
P. Pavis, Dictionnaire du theâtre, op. cit. p: 125-126.

208) يشير برتولد بريشت في أكثر كتاباته إلى أنّه إقتبس فكرة الأداء المعتمد على التغريب من مسارح الشرق وخاصّة منها المسرح الصّيني،أنظر مثلًا الفقرة التي ضمّنها كاتب المقال التالي في مقاله :
Walter WEIDEL, L'acteur de l'ère scientifique, in OBLIQUES n°(20-21), p: (151-152).

209) ونقصد بهذا التعبير ما يطلق عليه في اللّغة الفرنسية مفهوم " identification" أنظر:
J.L. Backes, les avatars de l'identification, in l'Herne, (numero special) Bertholt Brecht, Ed. de l'Herne, Paris, 1979.

210) نقصد بها مفهوم "catharsis" اليوناني ، والتّطهير واحدة من أهم الغايات والنتائج الحاصلة عن التراجيديا ، ويتمّ ذلك عبر عاطفتي " الشفقة" و" الخوف" ،"الشفقة" على البطل ممّا ينتظره من مصير نتيجة زلّته و"الخوف " من أن يحصل للمتفرّج ما حصل للبطل ، فيتطهّر من الميولات التي أدّت إلى خطيئة البطل .

وتحول دون تعبيره (211) . وعلى هذا المستوى ينجلّى مبدأ التغريب مبدأً أساسيًّا إذ يُعوّل عليه "بريشت" لكي يُزيل حالة الاغتراب عن المتفرّج فيصبح قادرًا على اتخاذ المواقف المناسبة إزاء ما يشاهد ما دام حاضرَ الذهن متيقّظًا ، ومن هناك يزوّده بما به يستطيع أن يُجابه الواقع المعيش مجابهةً سياسيّةً عالمة (212) . ولا تتجلّى المراجعُ العربيّة الكامنة وراء ما قدّم توفيق الحكيم ضمن "قالبه المسرحي" على أنّه عربيّ خالص في مقولات بريشت وحدها وإنّما تتمثّل كذلك في مسألة الاستغناء عن "الحسبة" وعن المستلزمات الفنّية ، فهو "يماشي بعض الحركات المسرحيّة الحرّة ، على حدّ تعبير ابراهيم حمادة ، التي تقوم عروضها المبسّطة في الشوارع والمقاهي والأفنية والجراجات . . ." (213) ولعلّ ما ختم به توفيق الحكيم نصّه التأصيلي هذا يؤكّد عدم اقتناعه بما نادى به فلقد كتب : "على أنّي أريد أن أنبّه بوضوح إلى أنّه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتّجاهات وتطوّرات . . . بل على التعبير فإنّي إلى جانب ذلك أنادي أيضا بالإمعان في نفس الوقت بالخطّ الذي سرنا فيه حتّى الآن من معاصرة الفنّ المسرحيّ العالميّ حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوّراته . (214) ثمّ إنه لم يحاول أن يكتب على منوال النموذج الذي حدّد ولا أن يصّبّ في "قالبه" هذا ، مسرحيّةً من مسرحيّاته

---

211) أنظر القراءة التي قدّمها أوغسطو بوال للتراجيديا في كتابه الموسوم بـ : مسرح المقهورين في نسخته الفرنسية :
Aug u sto Boal, Théâtre de l'opprimé, Maspero, Paris. 1977.
أنظر بالأخصّ الترجمة التي أنجزها الباحث للفصل الموسوم بـ"التراجيديا ونظامها الإكراهي عند أرسطو" والمنشورة في الحياة الثقافية عدد (35 / 1985) ، ص ، (1 ، 123) .

212) أنظر مختلف كتابات برتولد بريشت ، ونخصّ بالذكر منها الأرغنون الصغير في نسخته الفرنسية ص : (38) ، (46) ، (111) بالأخصّ .

213) أنظر مقال إبراهيم حمادة السابق الذكر ، ص(62) .

214) أنظر نص توفيق الحكيم المذكور ، ص(23) .

أو مسرحيّات غيـــــره (214).

5 ـ 3 ـ 1 ـ 2 ـ 2 النموذج/بنية الفرجة :

أمّا العيّنة الثانية لهذا الوجه من السعي إلى تحقيق العمق المفقـــــود وبناء النموذج المضادّ ، فتتمثّل في ما إقترحه شريف خزندار في نهايــــة نصّه التأصيلي الرئيسيّ (215) الذي عمد فيه إلى إستعراض مختلف الظواهـــر المسرحية التي عرفها العرب والمسلمون سواء منها ما تعلّق بالأشكال التعبيريّة الفنّية الشعبيّة منها والنخبوية أو بضروب الفرجة والتجمّعات التعبيرية (216) معترفاً بها مؤكّداً ضرورة التمييز فيها بين ما هو حيّ وبين ما اندثر أو في طريقه إلى الزوال وقد ركّز عنايته على النوع الاوّل ذاتـه إلى أن بنـــاء نموذج للتعبيــــر الدرامي العربـي المعاصر" لا يمكن أن يعوّل فيـــه إلّا على الحيّ من الظواهـــر التراثية . فما هي هذه العناصـــر والعوامل التـي بالتأليف بينهـا يمكن أن ينشأ هذا النمـــوذج ؟ وما مواصفات هذا الأخيـــر ؟

لقد أعتبـــر شريف خزندار كلّاً من "التعزية" والكاراكوز" الشكلين الأساسيّين اللّذين لا يمكن "للتعبير الدرامي العربـيّ المعاصر أن يتجاهلهمـا " (217) وذلك لأنّهما ، في رأيه يؤلّفان معّا شـدّتين من أبعـاد حياة الانسان العربـــي لا ينفصلان ، وهما : البعــد الديني والبعد السياسـيّ والاجتماعي ، ثمّ إنهمـــا يتمّـــان في فضاءين مسرحيّيـن متقابليـن إذ تتمّ التعــازي في فضاء مفتـوح في حيــن لا يمكن أن يتمّ الكاراكـــوز إلّا في فضـاء مغلـق (218). وعمد شريف خزنــدار إلى تأويل ما إعتبره خصائـص مميّزة لهذين التعبيريّين تأويـلاً لا يخلو مــــن جهد في التجوّز كبيرٍ سمح بأن يوفّــر لهذين الشكليـن المقوّمات الأساسيّـــة التي يحتاجهـا ـ في رأيـه ـ أي تعبير دراميّ وخاصّة منها الفعل والفكر (219)

(214) أنظر قائمة مؤلفات توفيق الحكيــم .

(215) Cherif Khaznadar, "Pour la " recréation" d'une expression." op.cit.

(216) المصـدر السّابق ، ص (61 ـ 63) .

(217) المصـدر السّابق المذكـور ص (62 ـ 63) .

(218) المصـدر السّابق ، ص (62) .

(219) المصـدر السّابق ، ص (64) .

فاعتبر الجمهور في تفاعله مع التّعازي ، مثلاً ، يوفّر لهذا الشكل التّعبيريّ على التأمّل الدّيني ما يفتقده من فعل دراميّ ، وذهب إلى أنّ الجمهور في تفاعله كذلك مع خيال الظّلّ الذي لا يخلو من فعل درامي قد توفّر لهذا التّعبير ما يحتاجه من مدى تأمّلي عكسيّ غائب عنه (220) وذهب إلى أنّ وضع الأسس اللّازمة لنشأة "تعبير دراميّ عربي معاصر" رهين التّأليف بين خصائص كلّ تعبير من هذين التعبيرين بما في ذلك من ناحية ، الشّعر والموسيقى والرّقص وهي عناصر متوفّرة فيهما معًا،(221) ويُطعَّم ، من ناحية أخرى ، بعناصر فرجويّة مستقاة من فنون الحكاية المتّصلة الحضور في المغرب وعدد من العناصر الدراميّة المتناثرة في ضروب الاحتفالات التي عرفها العرب (222).والنّاظر في المنحى الذي إتّخذه التّحصيل الذي إعتمد شريف خزندار في خطابه التّأصيلي هذا ، يلاحظ أنّه قدّم جهدا خاصًّا للتّوفيق بين المقدّمات التي أعلن عنها في بداية نصّه فلقد تعلّق، من ناحية ، بإثبات عراقة التّعابير الدراميّة عند العرب سعيًا إلى إثبات وجود العمق المفقود للممارسة العربية لهذا الفنّ وإلى العمل على تحقيقه ، وألحّ من ، ناحية ثانية ، على ضرورة توفّر سمة المعاصرة في التّعبير المسرحي العربيّ المنشود وذلك حتى يتجلّى النموذج الذي سيرسمه نموذجًا يضاهي النموذج الغربيّ . فبدا مُمزَّقًا بين أمرين تحقيقهما معًا غيرُ يسير ، ولقد تجلّى هذا العسر في أنّه ألحّ ، من ناحية ، على ضرورة أن تكون المواد التراثيّة المعتمدة في بناء

---

220) المصدر السّابق الذكر ، ص (62) .
221) المصدر السّابق الذكر ، ص (63) .
222) المصدر السّابق الذكر ، ص (63) .

التعبير الدرامي العربي حتى عند النحاس (223) ولكنه ذهب في الآن نفسه إلى إعتبار "النعاني" ، مثلا ، تعبيرا مسرحيا أساسيا لا يمكن تجاهله ، في حين لم يكن خافيا على شريف خزندار أن النعاني شكل تعبيري فد إندثر أو هو آيل (224) إلى الاندثار ، إضافة الى أن النعاني الفاطمية لا تحضر العرب كل العرب ولا المسلمين كل المسلمين . ولعل هذا الامر هو الذي جعله لا يد عوفي آخر نصه إلى التخلي عن الاشكال التعبيرية الراغبة الآيلة إلى الزوال تخليا تاما، وإنما يدعو إلى توظيف ما هو أساسي فيها لبناء التعبير الدرامي المنشود ، (225) دون أن يضبط بوضوح المقاييس المميزة بين ما هو أساسي وما هو غير ذلك .

ولقد عمد شريف خزندار ، تتويجا لنصه التأسيسي هذا ، إلى ضبط مجموعة من الثوابت عليها تنبني العناصر المكونة "لتعبير مسرحي عربي معاصر" (226) . وسعى إلى رسمه في صورة نموذج تتوفر فيه مقتضيات الفرجة المسرحية ومقومات الإبداع المسرحي . وجسد ذلك في عناصر أربعة عمل على تحديد يتماشيا تحديدا يجعلها متناغمة مع خصائص المتقبل العربي . وتتمثل هذه العناصر في "المكان المسرحي" و"الجمهور" و"المنشط والممثلين" و"الموسيقى" (227) .

والناظر في مواصفات العناصر الستة الاولى يلاحظ أنها تلتقي كلها في عدم

---

223) المصدر السابق ، ص (62) .

224) يقر الكاتب تصريحا بالامر ، أنظر المصدر السابق ص (63) .

225) المصدر السابق ص (63) .

226) المصدر السابق ص (63) .

227) المصدر السابق (ص 64 — 65) .

الخضوع للمسرح الفنّي على الطريقة الإيطالية (228) إذْ أنّه ضبط ميزات "المكان المسرحي العربي" في ثوابت ثلاثة هي : أن يكون حيّزا عموميا تجرى المسرحيات في الهواء الطلق أو في أماكن عمومية مغطّاة" (229) ، من ناحية وأن لا يخضع فضاء هذا المكان لتحديدات نهائية ، من ناحية ثانية ، وأن لا يكون فيه ، من ناحية ثالثة ، بين القاعة والرّكح قطيعة (230).
وهذه السمات هي فعلا السمات النقيض للمكان المسرحي بالنّسبة إلى "المسرح على الطريقة الايطالية". وذلك لأنّ دخول هذا المكان مشروط بشروط مضبوطة ولأنّه منقسم إلى فضاءات ذات وظائف محدّدة ومقتضيات الفرجة فيه تتطلّب الفصل بين القاعة حيث يجلس المتفرّجون، والركح حيث يمثّل الممثّلون . والركح أشبه ما يكون بصندوق ذي جدران أربعة رابعها وهميّ هو فتحة الركح على القاعة التي منها يتابع المتفرّجون وقائع العرض المسرحيّ وكأنّها تتمّ خفية ، إذ يعمل الممثّلون على تناسي وجود الجمهور عندما يمثّلون ويعمل الجمهور على عدم الإشعار بحضوره ومثل هذه الصّلة تعني التّسليم بمجموعة من الاتفاقات الضمنيّة بين الجمهور والممثلين تترجم عليها بسلوك مضبوط أساسه أن يجلس المتفرّج جلسة المتابع المتقبّل في مكان بعينه لا يبرحه إلاّ عند نهاية العرض ، في صمت وسكون، ومع تركيز إنتباهه على نقطة واحدة هي الركح وما يدور فيه بشكل يسمح بحصول الاندماج في الأحداث والتّماهي مع البطل . وهذا النّوع من السلوك لا يراه شريف خزندار يتناسب مع مواصفات الجمهور العربي ،

---

228) أنظر: Le Théâtre à l'italienne
H. Leclerc, la scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne, in Encyclopédie la pleiade, p (581).
229) المصدر السّابق ، ص(64) .
230) المصدر السّابق ، المعطيات نفسها .

حسب ما تجلّت له من خلال ما استقرأه من أشكال الفرجة العربيّة التراثيّة فهو في نظره حرّ في حركته ليس مُلْزَمًا بطقوس محدّدة وقت الفرجة فبإمكانه الوقوف أو الجلوس وبمقدرته توجيه انتباهه إلى هذه الوجهة أو تلك ، قد يأكل وقت العرض وقد يشرب ، (231) بل إنّه قد لا يتوانى عن المشاركة في الفرجة بتعليق لفظيّ أو حركيّ فهو الجمهور العفوي سلوكًا ومزاجًا وهو الذي لا يمكن أن يكتفي بدور المتقبّل السلبيّ (232).

أمّا عن الممثّلين فإنّهم بالضّرورة مختلفون عن الممثلين في المسرح العربي " على الطريقة الإيطاليّة" في نهج تمثيلهم ونوع علاقتهم بالجمهور ، إذ هم في الفرجة الشّعبيّة العربيّة مبنيّو العلاقة به يعبّرون عن شواغله وقضاياه لا يختلفون عنه إلاّ في ما يمتازون به عليه من قدرات في مجال المحاكاة والموسيقى والغناء والرقص والقصّ (233) . وانعدام القطيعة بين القاعة وبين الرّكح المؤدّي إلى صعوبة التمييز بين الممثلين والجمهور من ناحية ، وتعويل الممثلين في تمثيلهم على الارتجال من ناحية ثانية دفعًا شريف خزندار إلى خلق وظيفة "المنشّط" الذي عليه يعوّل في "المسك بخيوط اللّعبة" (234) فيلفت انتباه المتفرّجين إلى مظهر بعينه من الفرجة حينًا ويتدخّل في تمثيل الممثلين ليوجّه الفرجة المعرّضة بحكم انبنائها على الارتجال إلى التعبير ، الوجهة التي يرتئي . هذه هي السّمات الثوابت في العناصر الثلاثة الأولى التي عليها يمكن أن ينبني "تعبير مسرحيّ عربيّ معاصر" أمّا العنصر الرابع فيتعلّق بالموضوع (234') وفيه اعتمد الكاتب ، لبيان مجالاته على تضمين عرضين اقتبسهما من مقال

231) المصدر السّابق ، ص(64) .
232) المصدر السّابق ، ص(64) .
233) المصدر السّابق ، ص(65) .
234) المصدر السّابق ، المعطيات ذاتها .
234') المصدر السّابق ، ص(64 — 65) .

لـوي ما سينيـون L. Massignon الشهيـر (235) تعرّضـت واحـدة منهما لمسألـة الفنون التجسيد يـة في الاسلام وذهـب فيها كاتبهـا إلـى أنّ الفكـر الإسلاميّ قد رفـض التجسيـد بالمفهوم الإغريقـي و الوثنـيّ ولكنّـه لم يرفـض كلّ صور للتجسيـد الفني مهما كانـت ، وتنـاول في الثـانيـة مسألة حرّيـة الانسان في نظر المسلميـن ، فرأى أنّهـا مقيّـدة بالإرادة الإلاهيّـة على نقيـض النظرة الغربيّـة التي تعتبرها مطلقـة (235'). وكأنّ خزندار يريـد ، بتضمينـه هاتين الفقرتيـن ، أن يُقنـع ، من ناحيـة ، بعدم خـروج "التعبيـر المسرحيّ العربـي المعاصر" المقترَح عن تعاليـم الاسلام الذي بدا مقوّمـا من مقوّمات الإنسـان العربي في خطابـه التأصيلـي هذا (236) وأن يفسـر ، من ناحيـة ثانية ، مجالات المعالجة في هذا المسـرح على المسائـل الاجتماعيـة دون غيرها ، بعيـدًا عن القضايا المتعلّقـة بمنزلة الإنسـان في الكون وبمدى رضاه ورضوخه لهـذه المنزلة أو ثورته وتمرّده عليها . ولعلّ هذا ما يفسّـر الإلحاح على أن المحـور الرئيسيّ الذي تدور حولـه مواضيع المسـرح العربـيّ المنشـود إنّما هو الانسـان في صلته بنفسـه وبالإنسـان (236') .

هذه هي أهمّ مواصفـات المسرح العربـي المنشود حسبما وردت في خطـاب شريـف خزندار التأصيلـيّ . فما هو مدى تحقيقهـا للعمق المفقـود ؟ ومـدى إكتمـال "النمـوذج" الذي اقتـرح ؟

لئن ألحّ شريـف خزندار عند بيانه للثوابـت التي عليها يرتكز "التعبيـر المسرحيّ العربـيّ المعاصر" على أنّها مستوحـاة ممّا إستقرأه من ظواهـر فرجويّـة تراثيـة

(235 Louis Massignon, Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam, in Syria, II, 1921. p: (47-53), (140-160).

235') المصـدر السّابـق ، ص (64 ـ 65) .
236) كثيرا ما يعوّض سمة "عـرب" "بمسلميـن" وما يعتبر كلامـه على المسلمين كلاما على العرب . أنظـر ص (62) مثلا من المصـدر المذكـور .
236') المصـدر السّابـق ، ص (65) .

عربيّة حيّة عانه خصّ النعمان ومسرح خيال الظلّ ، ضمن ما استعرض ، بمكانة خاصّة (237). والناظر في "النموذج" الذي قدّم لا يلاحظ لهما حضورًا في سماته تتناسب مع ذلك الموقع الذي حظيا به من لدنه. وإذا ما تدبّرنا الثوابت التي ميّزت العناصر الأساسيّة التي إبتنى عليها "النموذج" والتي إعتبرنا مناغمة مع طبيعة المتفرّج العربيّ ومميّزة لهذا التعبير عن النماذج الغربية ، لاحظنا أنّ ما حدّد من ميزات وخصائص للمسرح العربي المنشود من خلال بيان تلك الثوابت ، لم يتبلور في شكل بنية مسرحيّة عربيّة واضحة المعالم وإنّما اقتصر على بيان السّمات العامّة للفرجة وخاصّة منها ما تعلّق بنوعيّة تعامل الجمهور معها. غير أنّ ذلك لا يمنع القارئ من أن يستشف بعض السّمات المميّزة للمسلك الإبداعي المفترض من خلال مواصفات الفرجة تلك. فلقد بدت نقيضًا "للمسرح البرجوازي" الذي يجد في المسرح المبنيّ على الطريقة الإيطالية الإطار الامثل لتجسيده أحسن تجسيد إلاّ أنّنا إذا ما إستثنينا ما ضمّن الكاتب نصّه ، بمناسبة بيان "النموذج" العربي — من أراء "للسوي ماسينيون" في خصوص نظرة الإسلام لحرّية الإنسان وللفنون التجسيديّة ، فإنّ السّمات التي قدّم للمسرح العربي وبيّن ليس فيها ما يجعلها خاصّة بالعرب دون سواهم. فسلوك الجمهور وطبيعة تعامله مع الفرجة إنّما هو سلوك الجمهور الشعبيّ، مهما كانت جنسيته، مع ضروب الفرجة الشعبية في كلّ مكان، وكلّ زمان، وكذلك هو الشأن بالنّسبة إلى حيّز العرض وسمات الممثّلين ؛

---

237) المصدر السّابق ، ص (62) .

فالدّعوة إلى ترك المسرح المبنيّ على الطّريقة الإيطالية ومستلزماته الجماليّة وما يعتريه من طقوس وأنواع من السلوك تجمّد الفعل المسرحي وتفقده جوهره ، من ناحية ، ولفت الإنتباه ، من ناحية ثانية ، إلى ما في المسرح الشعبي من طاقات كامنة قادرة على إضفاء الحياة على هذا الفنّ ليسا أمرين غريبين عن أكثر التيّارات المسرحية العربيّة المتمرّدة على المسرح "البرجوازي" "الاستهلاكي" السائد .

ومهما كانت الأسس التي إعتمدها المبدعون والمنظّرون العربيون في نقدهم للمسرح المبنيّ على الطريقة الإيطالية وللإنتاجات المسرحية المتحقّقة حسب مقتضياته متباعدة ومتنافرة ، فإنّ ذلك لا يمنع إتّفاقهم حول أمرين إثنين هما القاسم المشترك بين أغلبهم يتمثّل الأوّل في التفطّن إلى الأسباب التي تصل بين الشّكل المسرحيّ وبين الحيّز الذي يتمّ ضمنه الفعل المسرحيّ إذ كلاهما يؤثّر في الآخر أبلغ التأثير . ويتمثّل الأمر الثاني في إعتبار تجاوز المسرح السّائد ، مشروطا بالتحرّر من هندسة المسرح على الطريقة الإيطالية ، فهذه الأخيرة تمثّل ، في رأي "اروين بيسكاتور" E. Piscator ، متمثّلا مخلّفات [الحكم] الاستبدادي المطلق ، إذ هي صورة لمسرح قصور الملوك . وما إنقسام القاعة حسب هذه الهندسة إلى مقاعد امامية (237) وشرفات في الطابق الاوّل (238) وأخرى في الطوابق المواليةومقاصير خاصّة (238') الآ تجسيد للسلّميّة الإجتماعية التي ينتظم حسبها المجتمع الإقطاعي ..." (239) ولا معنى لبقائها إذا كانت غاية المسرح الجديد تغيير منطق تلك السّلّميّة وبناء علاقة أخرى بين الإنتاجات المسرحية والجمهور الذي إليه توجّه . ويلتقي أنتونان آرتو A. Artaud مع بسكاتور ، على ما بين نظرتيهما للعالم

(237) المقصود بذلك : Orchestre

(238) المقصود بذلك : Balcons

(238') المقصود بذلك : Loges et galeries

(239) I. Piscator, Le théâtre politique, l'arche éditeur, Paris 1972. p (120).

- ولوظيفة المسرح من تناقض، حول ضرورة ترك المسارح المبنيّة على الطريقة الإيطالية فيفرد لمسألة الحيّز المسرحيّ ومكوّناته فقرةً هامة في "البيان الأول لمسرح القسوة" (239') إذ يقول : " سنلغي خشبة المسرح والصالة — ونستبدلهما بمكان واحد — بلا حواجز من أيّ نوع . يصبح مسرح الأحداث ذاته ، وسيعيد الاتصال المباشر بين المتفرّج والعرض، والممثل والمتفرّج ، نظرًا لأنّ المتفرّج الذي وُضع وسط الأحداث ، محاطًا بها متأثّر أيضا بها . . . سنهجر صالات العرض الموجودة حاليًّا ، وننتقل الى مخزن أو حظيرة "جراج" نعيد بناءهما . . . " (240) . وما كان لجان فيلار " Jean Vilar" أن يُهمل التعرّض للمسألة ذاتها سواء في مستوى ممارساته الإبداعيّة في إطار "المسرح الوطني الشعبي" T.N.P. أو على صعيد تنظيراته المسرحيّة . فأشار، من ناحية ، إلى أنّ "الجماهير الشعبية يصدمها التقسيم التعسّفي للفئات الاجتماعيّة في صالاتنا الحاليّة . وبدلًا من أن يُوَحِّدها المسرح ، فإنّ الهندسة الحاليّة للصالات تفرّق . بينها . . . " (240') وألحّ ، من ناحية ثانية ، على أهمّية هندسة الحيّز المسرحيّ في تحقيق مسرح مختلف مشيرًا إلى ما أمكنه أن يُحقّق في هذا المجال فصرّح أنّه "من الناحية التكنيكيّة . . . مشكلة الهندسة المعمارية هي أخطر المشاكل التي ينبغي حلّها . لا بد من بناء مسارح وسط التجمّعات السكّانية . وأن نُوَحِّد الصالات بين المتفرّجين بدلًا من التفريق بينهم . وفي عملنا حقّقنا حتّى الآن بعض النتائج فقد أدخلنا على الخشبة بعض التعديلات.

239') أ. أرتو ، المسرح وقرينه ترجمة د. سامية (سبق ذكره) ص : (79 — 83) وقد خصّص للأمر صفحة ونصف الصفحة من جملة الصّفحات العشر التي استغرقها متن البيان . قارن ذلك بالنسخة الأصل (الفرنسية) ص (146) .

240) أنظر ص(85) من المرجع السابق الذكر .

240') جان فيلار ، حول التقاليد المسرحيّة ، ص: (174) من ترجمة سعد الله ونوس (سبق ذكر هذا المرجع). قارن ذلك بالنصّ الأصل :
J. Vilar. de la tradition, op. cit. p: (175).

وأصبح أداء الممثلين يمتدّ خارج حدودها . كما ألغينا الستارة والحاجز الأماميّ الذي يفصل بشكل مصطنع بين الممثّل والمتفرّج" (241) . ولا يكاد يغيب عن خطاب أغلب المسرحيّين العربيّين ذكر المسرح الشعبيّ والعناية بخصائصه وإبراز إمكاناته الكامنة ، وما تخصيص "بيتر بروك" Peter Brook ، مثلاً ، لفصل كامل من فصول كتابه "الحيّز الفارغ" (241') الرابع للمسرح الشعبي الذي أطلق عليه إسم "المسرح الخشن" إلاّ دليل على المكانة التي حظي بها هذا المسرح ويحظى عند أصحاب الرؤى التجديديّة من المسرحيين العربيين والمظاهر التي إعتنى بها صاحب "الحيّز الفارغ" عند معالجته لهذا المسرح تؤكّد أنّه معين لا ينضب لبثّ الحياة في هذا الفنّ فلقد ذهب إلى أنّ في المسرح الشعبي ما به يمكن أن "ينقذ المسرح" بعد أن أماته أو كاد "المسرح البرجوازي" الذي أطلق عليه تسمية "المسرح المميت" (242) فلقد بيّن أن تنوّع أشكاله وتعدّده لم يمنعاه من الحفاظ على خصائص أساسيّة هي حرارة الصلات الإنسانية وعفويّة التعبير وعمقه . فلقد اتّخذ أشكالاً مختلفة خلال العصور يجمع بينها جميعًا عامل واحد فقط : الخشونة . النكهة الحادّة والعرق والضجة والرائحة ، والمسرح الذي ليس في المسرح ، المسرح على مركبات وناقلات ومنصّات ، والجمهور يقف ، يشرب : يجلس حول الموائد ، يشارك ، يجيب على الأسئلة . . . والمسرح الخشن وثيق الصلة بالنّاس ، وقد يكون مسرح عرائس ، وقد يكون عرضًا ظلّيًا كما يحدث حتى الآن في بعض قرى اليونان . . . " (242') على أن الأهمّ في هذا المسرح ، حسب بروك ، هو في عدم خضوعه لقوالب جامدة وعدم تحرّجه في تجاوز أعتى القوانين الأكاديمية

241) المرجع السابق ص (174 – 175) قارن ذلك بالنص الأصلي :
J. Vilar. de la tradition théâtrale , op cit p (177) .

241') بيتر بروك ، المساحة الفارغة ترجمة : فاروق عبد القادر ، الحياة المسرحية عدد 15/16 ، ص : (129) .

242) هو المسرح البرجوازي أنظر المساحة الفارغة لبيتر بروك ، ترجمة فاروق عبد القادر ، الحياة المسرحية عدد (14) ص (62 – 76) .

242') المساحة الفارغة ، الحياة المسرحية عدد 15/16 ص (129) .

في الكتابة أو الأداء أو العرض ، فهو يتميّز دائمًا بغياب ما يسمّى بالأسلوب ، فالأسلوب بحاجة للفراغ واليسر . ." فكلّ شيء يقع في متناول اليد لا بدّ من تحويله إلى سلاح وأداة . . . المسرح الخشن لا ينتقي ولا ينتقي ، فإذا كان الجمهور مُرتبكًا ومتململًا يصبح الأهمّ هو الصياح في وجوه مثيري الشغب وارتجال ما يسكتهم ، لا المحافظة على وحدة الأسلوب في المشهد . . ."(243)

فيبدو شريف خزندار ، في ما حدّد من ثوابت "للتعبير المسرحي المعاصر" إذا ما قارنّاه بالخطاب النقديّ والتنظيريّ للمسرح العربيّ المعاصر متفاعلًا مع رجال المسرح العربيّ المجدّدين الساعين إلى بناء علاقة جديدة بين الممثّل والجمهور تخرج عن علاقة الاندماج التقليدية متناغمًا مع أهمّ مقولاتهم المعيدة النظر في الأسس التي عليها انبنى المسرح الغربيّ السائد . والتقاء شريف خزندار مع هذه التيّارات حول رفض هندسة المسرح على الطريقة الإيطالية وما تعبّر عنه تلك الهندسة من خيارات جمالية وفلسفية ، واتفاقه مع أغلب أتباع هذه التيارات حول الرفع من قيمة التعابير المسرحيّة الشعبية والبحث فيها عن حيوية المسرح المفقود يؤكّدان أنّ المسرح الغربي المعنيّ في خطاب شريف خزندار والمسعيّ إلى القطع معه إنّما هو هذا المسرح البرجوازيّ السائد ، فيصطدم نتيجة لذلك مسعى "تحقيق الحمق المفقود" ، إذا ما كان مشروطًا بتحقيق القطيعة مع المسرح الغربيّ مهما كان ، بما اصطدم به البحث عنه ؛ وذلك للأسباب ذاتها والمتعلّقة بالخصوص في تعايش الأنواع المتناقضة في إطار هذا المسرح الغربيّ وانفتاحه أبدًا على ما يمكن أن يجدّده حتى وإن كان ذلك مؤديًا إلى وضع مقوّماته ذاتها موضع السؤال .

أما عن تحقيق المسرحيين العرب الدّاعين إلى التأصيل "للنموذج المضاد" تحقيقًا فعليًّا على صعيد ممارستهم الإبداعيّة لهذا الفن فلئن كان الحكم القاطع على الأمر يتطلّب معًا لجة نقدية للنّتاجات المسرحية المعلن أصحابها فيها عن تحقيق ذلك "النموذج" وهو ما لا تسمح به المدوّنة النصية

243) بينبروك ، المرجع السابق ، ص (12) .

التي حدّدناها المقتصرة على الخطاب التأصيلي وحده دون الإبداعيّ ، فإنّ ذلك لا يمنعنا من الإشارة إلى أنّ الناظر في أعمال المسرحيين الذين اعتمدناهم عيّنةً ممثّلةً للدّاعين إلى تحقيق الحلم المفقود يلاحظ أنّ "النموذج" الذي أشار إليه الواحدُ منهم باعتباره تحقيقًا فعليًّا لمشروع التأصيل لا يكاد يجد صداه في أعمال الدّاعي إليه التأصيلية نفسها فضلًا عن أن يُبرز ما "أحدث" مدوّنةَ "النموذج" القابل للاحتذاء . فلا تكاد تجد ، مثلًا ، صدى "للاستطراد" بشكل صريح في أعمال عز الدين المدني التأصيلية (244) ، ولا تكاد تكون مسرحيّة "الفرافير" التطبيقَ الأمين "للتمسرح" التي نادى بها يوسف إدريس (245) أمّا عن "المسرح الكتّاب" الذي دعا إليه توفيق الحكيم فلم يُسعِ صاحب "قالبنا المسرحي" إلى تطبيقه على أعماله المسرحية التأصيلية ثمّ يتّجه إلى النسج على منواله في ما تبقّى من أعماله (246) وكأنّ الأمر لا يعني الكاتب نفسه . ولا يكاد يختلف مصير "النموذج" الذي نادى "شريف خزندار" الى النسج على منواله تحقيقًا "لمسرح درامي عربي معاصر" عن مصير أمثاله ، فقد انشغل المخرج بالتنشيط والعمل الثقافي في موطنه الجديد "فرنسا" حيث أشرف على حظوظ عدد من مؤسسات العمل الثقافي نذكر منها بالخصوص دار الثقافة لمدينة "رين" "Rennes" ودار ثقافات العالم بباريس "Maison des cultures du monde" واقتصر عمله الإبداعي على إخراج بعض المسرحيات بين الحين والآخر (246') لا صدى فيها للنموذج المسرحي الذي دعا إليه ونظّر .

فما السرّ في ما بدا لنا من العزوف عن النسج على منوال النماذج الداعية إلى "تحقيق الحلم المفقود" ؟ أهو كامن في هذا "الحلم المفقود" وفي استحالة التوفيق بين طبيعته وبين مقتضيات هذا الفنّ ومستلزمات العصر ؟ أم أنّ السرّ كامن في عنصره "النماذج" ذاتها ؟

---

244) انظر "مسرح عز الدين المدني والتراث" سبق التعريف به ، ص 119) بالأخصّ
245) أنظر مثلًا مقال فاروق عبد الوهاب ، يوسف إدريس ومسرح الفكرة ، المنشور في "المسرح" نوفمبر 1966 ، ص 146) . ومقال رأفت الدويري أزكينور وفرعون . . . السابق الذكر وانظر دليل المتفرّج الذكي لألفراد فرج ، المؤلفات الكاملة رقم (8) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص (99) وما بعدها . . .
246) انظر مقالي كلّ من أمير سلامة ، المسرح الاقليمي والبحث عن هوية ، فصول ، المجلد الثاني عدد (3) جوان 1982 ، وأحمد فوزي فهمي : توفيق الحكيم وقالبه المسرحي المسرح (مصرية) عدد 51 .
'46') يمكن أن نذكر بعض ما أخرجه في سوريا" الاستثناء والقاعدة لبريشت مع المسرح القومي" والحضيض" لغوركي مع الفرقة الدراسية للمتكونين وما أخرجه في تونس وفرنسا: لعبة الكاراكوز لجورج شحادة في إطار فرقة مدينة تونس بإدارة علي بن عياد ، و"رحلة الحلاج" لعز الدين المدني في إطار دار ثقافات العالم التي يسيّرها في باريس .

لننظر في الوجهة الثانية في حدّ مسالك التأصيل الابداعي ، ولننظر علاقتها بالسابقة وبآفاق تحقّقها .

5 ــ 3 ــ 2 ــ <u>الانغراس في النّاس والعصر أو بناء ممارسة أخرى لهذا الفن</u> :

لقد وقفنا في نطاق معالجتنا لمسألة التأصيل التّنظيري في الباب السّابق من هذا الفصل على الخلاف الجوهري القائم بين المعوّلين على الموروث في تحقيق العمق المفقود وبين المعترضين عليهم من المقدّمين لشاغل "التاريخيّة" على كلّ الاعتبارات في نظرتهم التأصيليّة . فبينما بدت "العراقة" عنصرًا أساسيّا لا تتحقّق أصالة التّعابير الفنّية من دونه في رأي أصحاب الوجهة السائدة من المعوّلين على التراث ، بدت هذه عند الآخرين عنصرا ثانويّا بالقياس مع مبدإ الانغراس في حاضر النّاس والتفاعل مع شواغلهم . وبينما بدّا تحقيق التّأصيل مشروطا عند الباحثين عن العمق المفقود بإحداث القطيعة مع المسرح الغربيّ مهما كان ذلك المسرح ، لم يُعِدْ ذلك ـ في نظر الدّاعين إلى الانغراس في حاضر النّاس في مقام الشرط المسبق . وباختلاف ، كهذا ، يَطُول مفهوم الأصالة وشروطها لا بدّ مؤثّر في مسالك التّأصيل الإبداعي المتصوّرة . ففيم تجلّى انعكاس هذا الاختلاف على مسالك التأصيل الابداعي في نظر التّياريين ؟

إنّ الصّورة الأولى لانعكاسات هذا الاختلاف ـ في مستوى حدّ الأصالة الذي رأينا ـ على طبيعة مسالك التّأصيل الإبداعي ، تتمثّل ـ أساسًا ـ في نوعيّة المقاربة المتّبعة من لدن الطرفين . فلقد عمل المنطق الرابط عمل التّأصيل بتحقيق "العراقة" ، على أتباع النزعة الأولى بمختلف تنوّعاتها ، البحث ـ ضرورةً ـ في التّراث العربي عمّا يمكن أن يحقّق هذه "العراقة" للممارسة الآتية والممكنة لهذا الفنّ وذلك من خلال الكشف عن العمق المفقود وإعادة تنظيم موادّ الموروث بشكل ينحقّق معه "النموذج" الذي يجسّد هذه "العراقة" المتمثّلة صورُها بحكم انتمائها إلى الماضي والمترجمة مظاهرها عن الاختلاف عن "الآخر/ الغرب" باعتبار ذلك الاختلاف "معطى أنطولوجيّا" (247) ولئن تفاوتت درجة الوضوح

---

247) استعرنا هذا التعبير عن عبد الكريم برشيد لاستيفائه الخصائص التي يقوم عليها الاختلاف مع الغرب في نظر أتباع هذا التوجّه ، أنظر برشيد ، "حدود الكائن والممكن . . ." ، ص ( ) وبيّن أنّ " أنطولوجي " تعريبٌ لِ " Ontologique " وهو نسبة لمفهوم " Ontologie " الدالّ على "قسم من الفلسفة يبحث في <u>الموجود في ذاته مستقلا عن أحواله وظواهره</u> " . . . (المعجم الفلسفي ، صليبا ، ج II ، ص : (561) .

في عور هذا الاختلاف وسببيّته في خطاب أتباع هذا التيّار ، ولئن تباينت وجهات النّظر في طبيعة الصّلة الواجب إقامتها بين العرافة المنشودة وبين حاضر العرب ومستقبلهم فإنّ هذين المبدأين قد احتلّا مكانًا من مقدّمات خطابهم التأصيلي ومن الشروط المحدّدة لمسالك التّأصيل الإبداعي ، الموقع الأساس .

في حين لم يكن للبحث عن "النموذج" المسرحي عند ضبط مسالك التّأصيل الإبداعي بالنّسبة إلى المفكّرين القائلين "التاريخيّة" عن شاغل "العرافة" ، ما يمكن أن يبرّره ، وذلك لأنّ النّظرة "التاريخيّة" تقتضي على مبدأ الصيرورة التي تجسّد التحوّل والحركة وفي "النموذج" صور من الاكتمال والنهائيّة تجعله أقرب إلى السّكون . فتصبح مسالك التّأصيل الإبداعي ، إذا ما اجتنب فيها البحث عن "النموذج" ، لا تتغيّا ضبط صورة نهائيّة للمسرح المنتظر ، قالبًا فنّيا كان أو شكلا من الأشكال أو تقنية من التّقنيات ، وإنّما ترتبط مسالك التّأصيل الإبداعي - حسب وجهة النّظر هذه - بحدّ الغايات من ممارسة هذا الفنّ وبضبط الكيفيّة الموصلة إلى هذه الغايات وبالطّرق الضّامنة للانغراس في حاضر النّاس وتحوّلاتهم وبيان الشروط اللازم توفّرها لتحقّقها وبالتّنبيه إلى المزالق التي يمكن أن تحول دون ذلك . ويتجسّم ذلك كلّه في صور من السلوك العمليّ المقترن مع قناعات محدّدة يلتزم به الباحث ، في ممارسته الإبداعيّة عن "مسرح عربيّ أصيل ومتطوّر" .

والنّاظر في نصوص سعد الله ونّوس التأصيليّة يلاحظ هذا الميل عن الخوض في مسألة مواصفات الشّكل المسرحيّ العربيّ المنشود فلا يعثر القارئ فيها على صور دقيقة ولا تقريبيّة للشّكل الفنّي المرتقب ، وإنّما ترتسم في هذه النصوص الصّيرورة المؤدّية إليه . وتتحدّد معالم هذه الأخيرة من خلال عمل الكاتب على تدقيق مكوّنات الفعل المسرحيّ باعتباره "حدثًا اجتماعيًا" (247) وعمليّة "تواصلٍ فنّيّ" محدّدين في الزمان والمكان ، تدقيقًا لا نكاد نعثر على مثله في أغلب النصوص التأصيليّة التي حمّلها أصحابها فيها من "تحقيق العدو المفقود" و"بناء النموذج المضادّ" .

(247) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربيّ جديد ، ص : (7) .

5 ـ 3 ـ 2 ـ 1 صيرورة الفعل المسرحي :

وتبدو هذه المكوّنات المنهجيّة إلى تدقيقها بمثابة الأسئلة المنهجيّة التي تطرح بالنّسبة إلى كلّ عمل إراديّ محدّد الغايات . وتتحدّد الإجابة عن هذه الأسئلة راسمة لسلوك المُقدِم على هذا الفعل محدّدةً لمعناه فعليه ولدلالاته . وتتمثّل هذه المكوّنات، أساسًا، في الوجهة التي على النّتاجات المسرحيّة الأصيلة أن تأخذها، (أي إلى من ؟) من ناحية، وفي الغاية من ممارسة الإبداع المسرحيّ، (أي لماذا ؟) من ناحية ثانية، وفي الوسائل الموصلة إلى تحقيق هذه الغاية (أي كيف؟) من ناحية أخرى.

5 ـ 3 ـ 2 ـ 1 ـ 1 جهة الفعل المسرحي :

فأمّا عن بيان الوجهة فلقد احتلّ ذلك المكانة الأساسيّة في حيّز مسالك التّأصيل الإبداعي عند سعد الله ونّوس، فهو ينطلق من أنّ "الفعل المسرحيّ لا يمكن أن يتمّ دون متفرّج" وذلك باعتبار " المسرح حدثًا اجتماعيًّا " مقصودًا يحقّق التّكامل بين هذا الجمهور وبين تطوّر الكاتب. "القضيّة الأولى التي ينبغي مواجهتها : لأنّ تحديد هويّة الجمهور، تركيبه الاجتماعيّ وظروفه الثّقافية، مشاكله وصور معاناته ... هو الذي سيحدّد لنا بالتّالي الأرض التي نعمل عليها، والحدود التي نتحرّك فيها . كما أنّه الخطوة الأولى في تحديد ملامح التّعبير المسرحيّ الملائم لهذا الجمهور الذي لم يعد جمهرة من الأشباح تخفي عنه الذّات جوهرها، وأشكالها، وانعكاسات همومها الدّاخليّة على قسماتها ." (248) وتوجّه سعد الله ونّوس في تحديد سمات الجمهور العربيّ المعنيّ بعمل التّأصيل ينطلق من نظرة تنبذ "الإطلاقيّة" و"التّجريد" (249) وتولي الانتماء الاجتماعيّ والانحياز الطّبقيّ أهمّيّة أساسيّة؛ فلقد أعلن، من ناحية، أنّ الجمهور الذي يعنيه هو الجمهور المنتمي إلى الطّبقات الكادحة لأنّه رأى، من

---

248) المصدر السّابق ، ص(9) .

249) المصدر ذاته ، ص(13) .

ناحية أخرى ، لزامًا عليه أن يشير إلى أنّ المقصود من ذلك إنّما هو "معناه العميق لا الإدعائيّ إذ لا يكفي أن يصرّح المسرحيّ ، راكبا موجة الاتّجاه العام ، بأنّ الجمهور الذي يتوجّه إليه هو الطبقات الكادحة . . . " (250) حتى يكون الأمر كذلك . وإنّما ينبغي أن يكون ذلك تعبيرا عن اختيار واع على أساسه تقوم المواقف الفكريّة والتوجّهات الجماليّة . . . فتحديد الجمهور ، حسب تعبير هذا الكاتب ، ليس لعظة للاستهلاك ولا شعارًا للتظاهر وأنّقاق العكسيّ (هكذا) والسياسيّ (هكذا) بل هو عمل وسلوك . . . " (251) .

5 ـ 3 ـ 2 ـ 1 ـ 2 غايات العمل المسرحي :

أمّا عن الغايات من ممارسة هذا الفنّ فارتبطت بطبيعة الجمهور الذي اختار وبالانتماء الطبقيّ الذي حدّد . وتمثّلت في العمل على "توعية الجمهور بالواقع والمعبّر" و"التحريض على تغييره ". ولقد عبّر سعد اللّه ونوس عن هذه الغايات بشكل مباشر ، حينا ، ومن خلال ما أطلق من صفات على المسرح المنشود حينا آخر . فكتب ، مثلا ، "المسرح العربيّ الذي نريد هو الذي يدرك مهمّته المزدوجة : أن يعلّم ويحفّز متفرّجه . . . مسرح يقلق . . . يزيد المتفرّج إحتقانا . . . وفي المدى البعيد يهيّؤه (هكذا) لمباشرة تغيير القدر . . . " (252) . ويتواتر في النصّ التأصيليّ الرئيسيّ خاصّة ، ذكر التعابير المتعلّقة بالتّعلّم والتّعليم وبالوعي والتوعية وبالفاعليّة والجدوى والتّأثير في مجال الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة ، كلّما ذكر المسرح الأصيل المرتقب . فتكلّم عن "حركة

---

(250) المصدر السّابق الذكر ، ص/ 12)

(251) المصدر السّابق الذكر ، ص/ 11)

(252) المصدر السّابق ، ص : (23) .

مسرحية... تتعلّم من جمهورها وتعلّمه..." (253) وعن تعبيرات مسرحية تشتمل، بالإضافة إلى المتعة، على تنمية الوعي وعلى تعميق إدراك النّاس لمصيرهم المشترك... لمشاكلهم... لقدرهم الاجتماعي..." وعن "تجربة أصيلة لمسرح شعبيّ ملتحم بالنّاس نابع من ظروفهم وله فوق ذلك فعالية." (254) وعن "شكل أصيل ومُجدٍ للاتّصال بالجمهور بدءًا من الجمهور..." (255). ويتبيّن من خلال سمات المسرح المنشود هذه ومن خلال ما حدّد من غايات من وراء ممارسته أن الوظيفة الأهمّ لهذا الفنّ، في رأي سعد الله ونّوس، إنّما هي الوظيفة السياسية وأنّ دور رجل المسرح، كما يبدع، إنّما هو دور سياسيّ قبل كلّ شيء. ولا يبدو هذا الأمر في رأي الكاتب، غريبًا عن طبيعة هذا الفنّ إذ هو جوهره الذي عليه تأسّس ومن أجله اتّصل فلقد "نشأ المسرح، حسب تعبيره، سياسيًّا ولا يزال وحتّى عندما يبدو غير مُكترثٍ بالسّياسة، يتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودوّاماتها، فإنّه يعبّر عن موقف سياسيّ، ويؤدّي وظيفة سياسيّة هي باختصار صرف النّاس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهاؤهم عن التّفكير بأوضاعهم، وسُبُل تغيير هذه الأوضاع. تلك هي جوهر هذا المسرح، وربّما الثقافة عامّة، في كلّ زمان ومكان..." (256) فطبيعيّ من ثمّة إذا ما كان الجمهور المعنيّ هو جمهور الطبقات الكادحة أن يكون العمل على تغيير الواقع الاجتماعي في إتّجاه صالح هذه الطبقات إنّما هو وظيفة المسرح المنشود والغاية من ممارسته.

---

253) المصدر السابق، ص: (13).
254) المصدر السّابق الذكر، ص: (14).
255) المصدر السّابق، ص: (16).
256) المصدر السّابق، ص: (27).

5 — 3 — 2 — 1 — 3 وسائل الفعل المسرحي وإطاره العملي :

وأمّا عن الوسائل المحقّقة لهذه الغايات فلقد تجلّت في صورة سلوك وسيرة تتجاوز الممارسة الفنّيّة للمسرح لتمسّ مجالات الخيارات الشخصيّة للفنّان ونظرته للكون وطريقة تعامله مع الواقع المعيش . ويمكن أن نصنّف هذه المجالات تصنيفًا إجرائيًّا إلى ثلاثة ، الروابط بينها متينة وصلتها بشرط الانحياز الطّبقي الذي رأينا وبالخيارات الكامنة وراء هذا الانحياز وبالمواقف الفكريّة الناجمة عنه ، حميمة . ويتعلّق المجال الأوّل بطبيعة علاقة الفنّان بالجمهور الذي إليه يتوجّه بمنتجاته الفنّية الآتية ويرتبط الثاني بطرق التعامل مع المسرح الغربيّ أمّا الثالث فيتمثّل في طبيعة الإطار الذي يتمّ فيه العمل الإبداعي العقلي وشروطه .

ولقد حدّد سعد الله ونّوس ، في إطار بيان مسالك التّأصيل الابداعي ، الصّلة التي على رجل المسرح أن يقيمها مع الجمهور الذي إختار وإليه إنحاز فكانت أقرب ما تكون إلى الصّلة القائمة في منظور أنطونيو غرامشي "A.Gramsci" بين المثقّفين العضويّين والطبقة الاجتماعيّة التي إليها ينتمون ، والمتجلّية في التّعبير عن تطلّعات هذه الطبقة وتزويدها بتجانسها وبوعيها لوظيفتها الخاصّة ليس في المجال الاقتصادي وحسب وإنّما في المجالين السّياسيّ والاجتماعي أيضا . . . " (257) وذلك من خلال الانغماس بها والتّناغم مع حسّ هذه الطّبقة الجمالي ومع ما تراكم عندها من تجارب ومعارف (258) وهو ما يتطابق مع ما نادى به سعد الله ونّوس في نصّه التّأصيلي هذا ، فهو يلحّ ، من ناحية ، على ضرورة التحام رجل المسرح بجمهور الطّبقات الكادحة التحامًا تنشأ عنه "معرفة علميّة بأوضاع هذه الطّبقات وظروفها المعيشيّة ومشاكلها . . . " (259) ويؤكّد ، من ناحية أخرى ، أن "البحث الجادّ عن أسلوب وشكل ولغة" ملائمة لا يمكن أن يكون إلّا من خلال

257) أنطونيو غرامشي ، قضايا المادية التاريخية ، ترجمة فواز طرابلسي ، دار الطليعة بيروت ، 1971 ، ص (127) .

258) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث ، وخاصّة الفقرة رقم (2 — 2 — 2 — 5) .

259) سعد الله ونّوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق ذكره ، ص : (12 — 13) .

"التجربة العمليّة الحيّة والتّفاعل اليومي مع جمهور [هذه الطبقات] ومستواه الثقافي ونمط تفكيره، وأنواع استجاباته." (260) والتّشبّع لديه من "إرث غنيّ من الأشكال وأنماط التّعبير الشعبيّة (الفلكلوريّة)... وتوظيفه بطريقة أجدى وأسلم من تلك التي يتّبعها أولائك الذين يريدون أن ينموا ثقافة على الفلكلور، أو يحوّلوا نصّا ثقافيّا وحضاريّا بترميم الفلكلور وتطويره، أو يستجيبوا فقط لدواع سطحيّة في التجديد وتجريب الأشكال..." (261) ولا تخفى علاقة التّوجّه الذي سار فيه سعد الله ونّوس، في هذا المجال، بالمنطلق الأهمّ الذي بنى عليه نظرته لهذا الفن والمتمثّل في النّظر إلى المسرح باعتباره "حدثا إجتماعيّا"، الأمر الذي يفسّر رفضه النّظر إلى مسائل الشّكل الفنّي على أنّها "مسائل جماليّة لا بدّ لها من حلول جماليّة" (262) وليس ذلك التوجّه بغريب، عن المنحى المعوّل على "فلسفة الممارسة" أو البراكسيس (Praxis) التي "تفيد، عند الماركسيين، مجموع النشاطات التي تهدف إلى تبديل النظام الاجتماعي.." (263)
وتتجلّى "الممارسة" بدلالتها هذه، في موقع المركز من المنطق الذي إليه يخضع خطاب الكاتب التّأصيلي وتلك تبدي مسالك التّأصيل الإبداعي الواردة فيه فهو لا يتناول، مثلا، طبيعة التعامل مع المسرح الغربي باعتبارها مسألة نظريّة، وإنّما يعالجها من حيث صلتها بسيرورة الممارسة الإبداعية العَمَليّة، الأمر الذي بدا معه ألبتّ فيها بمثابة علامة من العلامات الرّاسمة للنّهج الذي على رجل المسرح أن يسلكه لتحقيق "مسرح أصيل ومتطوّر" فلا ينظر إلى طبيعة التعامل هذا، إلّا من حيث الأثر المحتمل

(260) المصدر السّابق، ص: (15).
(261) المصدر السّابق، ص (16)، والقوسان من لدن الكاتب.
(262) المصدر السّابق، ص: (10)، الهامش رقم (1).
(263) د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء (1)، ص 265. أنظر كذلك:
Le Grand Larousse, T: 8, p: (752).

للقوالب المسرحيّة الغربيّة الجاهزة في تعطيل عمليّة البحث عن "العلاقة المسرحيّة" المبنيّة على تفاعل حقيقيّ مع الجمهور الذي إليه يتوجّه رجال المسرح ، إذا ما كانت هذه القوالب الجاهزة مُسلَّمًا بها من طرفهم مسيطرة على أذهانهم ولذلك ذهب إلى أنّ معالجة هذا الأمر مارّة ، لا محالة ، بمرحلتين تتمثّلان في الحقيقة مستويين في النّظر ، فيرى أنّ على المتطلّع إلى إبداع "مسرح أصيل ومتطوّر" أن يتخلّص ذهنه ، قبل كلّ شيء ، من كلّ التصوّرات الجاهزة المسبّقة لممارسة هذا الفنّ وينفتح على الممكن من خلال المعايشة اليوميّة لجمهور الطبقات الكادحة والإنصات إلى شواغلها والتّناغم مع حسّها وذوقها .

ولا يتحقّق ذلك ، في رأي سعد الله ونّوس ، إلّا إذا ما انطلق رجل المسرح الذي يعنيه "في البداية ... من نقطة شبيهة بالصّفر ، [فيـ]ترك جانبا التّراث الجاهز للمسرح . مدارسه وإنجازاته ... ثمّ ألّا يجمد في دوّامة الحدود الثّابتة والنّهائية لعدّة اتّجاهات دون جهد على اختيار واحد منها ، أو تأمّلها دون فهم للأرضيّة التي سيجرّب فيها اختياره ، ودون اعتبار لشروطها ومتطلّباتها ... " (264) ويلحّ سعد الله ونّوس في التّعويل على هذا الموقف لاجتناب أسباب الوقوع في دائرة التّقليد مع أغلب الدّعاة إلى التأصيل المتعلّقين منهم بتحقيق العمق المفقود أو غير المتعلّقين (265) ، إلّا أنّه يختلف عن أغلبهم ، ومن هنا هو المستوى الثّاني في طبيعة التّعامل مع المسرح الغربيّ ، في أنّه لا يعتبر التّقليد متجلّيًا في مجرّد الالتقاء مع تيّارات في المسرح الغربيّ ولا يتجسّد البعد عن التّقليد ، حسبه ، في الاختلاف المطلق مع كلّ مسرح ينتسب إلى الغرب ، وإنّما يتمثّل

---

264) المصدر السّابق الذكر ، ص (22) ، ينسب الكاتب الأفعال الواردة في هذه الفقرة إلى ضمير المتكلّم الجمع (نحن) ولقد عوّضناه بضمير الغائب المفرد سعيا إلى التناغم مع السياق.

265) فلقد كتب يوسف إدريس مثلا : "... علينا أن ننسى كلّ مفهوماتنا الأوروبيّة التي تعلّمناها عن أرسطو وشكسبير وموليار ونقّاد المسرح الكبار ..." نحو مسرح عربي ، ص (484).
وذهب روجي عسّاف في كتابه "المسرحة ... قلع المدينة" إلى أنّ تحقيق مسرح مختلف "يتطلّب "شرطا أوّليا ... قوامه في إعمال متعمّد لكلّ ارتباطاتنا المسرحيّة ..." ص (14 — 15) .

التّقليد في الإنسياق بشكل سردي والانغلاق في قوالبه المكتملة والخضوع إلى مقتضياته دون أن يكون لذلك داع مقنع ذو صلة بالغايات من ممارسة هذا الفنّ وبالجمهور الذي إليه يتوجّه . ولا يعدّ واجتناب التّقليد ، نتيجة لذلك ، مقتصرًا ، في رأيه ، على تجاهل التّيارات المسرحيّة الغربيّة وإنّما يتمّ ذلك ، على العكس ، من خلال المعرفة الدقيقة لها والقدرة على التّعامل معها تعاملًا "ندّيًّا " ... فيمكن ، في رأيه ، للحركة المسرحيّة التي يتصوّرها ، بعد أنْ تخطو في البداية الخطوات الجاهزة ، العودة [بحكم منطلقاتها وركائزها ،] إلى هذه التّجارب ، واتّخاذ موقف نقدي مناسب إزاءها ، بحيث لا تبقى كلّ إتجاهات المسرح العالمي على شاكلة ... ، توضع على مستوى واحد وتعامل بنفس طقوس التّبجيل المدرسيّ والانبهار الثّقافي ... " (266) . فلا بدّ من جدّية الممارسة المتجلّية في الالتحام بالجمهور الذي إليه يتوجّه هذا المسرح ، بمثابة الوسيلة الضّامنة للخلاص من مزالق التّقليد ، والطريق الأنجع لتحقيق انصهار فعليّ في عوالم هذا الجمهور تؤمّن للإبداع أصالته المنشودة .

والمكانة التي أولاها سعد الله ونّوس ، في حدّ مسالك التّأصيل الابداعيّ ، للممارسة المبنيّة على قناعات محدّدة والمتجسّمة في سلوك وسيرة بعينهما ، فرضت على الكاتب تناول الإطار العمليّ الذي يتمّ ضمنه الفعل الإبداعي بالوصف والتدقيق ، وذلك سعيا وراء توفير الشّروط الضّامنة لممارسة ذلك السلوك وتجسيد تلك السّيرة . فلا سبيل ، في رأي الكاتب ، إلى تحقيق الغايات المنطلّع إليها من وراء هذا الفنّ ، دون تحقّقها .

ويتجلّى من خلال ذلك وعي الكاتب بالأهمّية التي تمثّلها "المؤسسة المسرحيّة" في توجيه الإنتاج المسرحيّ وتحديد نوعيّته ، إذ لا توفّر "المؤسسة" المذكورة ، من خلال القواعد التي تخضع لها الفعل المسرحيّ والمراحل التي تلزمه بها ، الظّروف الموضوعيّة لممارسة هذا الفنّ فحسب ،

---

(266) المصدر السّابق ، ص (14) .

وإنّما تتجسّد فيها الذّهنيّة التي بها يخوض رجل المسرح، فعل الإبداع.

فكان طبيعيًا، في رأي الكاتب من ثمّة، أن لا يخضع عمل المسرحيّين المتطلّعين إلى إبداع "عربيّ أصيل ومنطوّر" إلى التّرسيمة التقليديّة للإنتاج المسرحيّ التي يخضع لها المسرح السائد والمتمثّلة في "سلسلة من العمليّات المتتابعة: كاتبٌ يؤلّف النّصّ في بيته ومخرج يتبنّى النّصّ ثمّ يدرّب الممثّلين على أدائه... وممثّل يحفظ الدّور ويؤدّيه، ورسّام ينعزل في زاوية ليصمّم الديكورات وموسيقار يضع الألحان، ومصمّم أزياء يرسم إسكتشات (هكذا) الأزياء، ويصمّمها، ثمّ تتراكم هذه العمليات التي تتمّ كلّ منها بصورة فرديّة أو من خلال حوارات ثنائيّة في أحسن الأحوال، لينشأ من تراكمها العرض المسرحيّ..." (267) لأنّ في الخضوع إلى هذه التّرسيمة وقوعًا تحت "طوق العمل التّقليديّ" (253). فعل التّأصيل خروج عن السائد وسعيٌ إلى إنجاز المسرح البديل. فلا يتمّ المسرح البديل، من ثمّة، إلّا بتغيير العلاقات القائمة في الإنتاج المسرحي التقليدي وبالخروج عن التّصوّر المفتّت والمنفصل الحلقات للعمل المسرحي إلى العمل الجماعي الذي يعيد لهذا الفنّ "جماعيّته" التي عليها تأسّس ويحقّق له غاياته التي من أجلها استمرّ. والعمل الجماعي، في منظور سعد الله ونّوس، ليس نوعيًا لا شكل فرديّه تتعلّق بمظاهر محدّدة من الفرجة المسرحيّة وإنّما هو سلوك في العمل يطبع ممارسة هذا الفنّ بطابع الحركة والجدل الذي وسم به الكاتب الممارسة العربية المنشودة لهذا الفنّ. ولقد شبّه سعد الله ونّوس العمل الجماعي "بكيمياء متفاعلة تعطي العناصر فيها أقصى ما لديها، تتبدّل وتُبدّل، تتحوّر وتُحوّر. كلّ ذلك في عمليّة متوتّرة، مشحونة، تفضي

---

267) المصدر السابق الذكر ص: (24).
268) المصدر السابق، ص (25).

في النهاية إلى تركيب حارّ ومدهش." (269) والصّبغة الجماعيّة الطّابعة لسلوك المبدعين المسرحيين العرب المُنَظّرين لا تعني – في ذهن الكاتب – طمسًا لعمل الأفراد داخل المجموعة ومنعًا لإبداعهم، ولا يقصد من ورائها تغييب الاختصاصات الفنّيّة في الإبداع المسرحيّ ولا نفي مبدأ تقسيم العمل فيه، وإنّما تبدو الغائيّة القصوى من ذلك تحقيق أعلى درجة من درجات التّفاعل بين مختلف أطراف الفرجة المسرحيّة في إطار الغايات المحدّدة والقناعات الواضحة ولذلك اشترط سعد الله ونوس أن يتوفّر في المجموعة العاملة على تحقيق "مسرح عربي أصيل ومتطوّر" . . . حدّ من التجانس، ووضوح في الرؤية، والحماس المخلص والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب . . ." (270)

وأقرّ بأهمّيّة الاختصاص في الممارسة الإبداعية وتوسيع رقعة "الجماعية" إلى حدّ يمسّ الجمهور المعنيّ بالإنتاج المسرحي وذلك عند إعداد الفرجة وأثناء عرضها فأشار إلى أنّه "سيكون في هذه المجموعة . . . كاتب، ومخرج، وممثل، وعناصر أخرى . . . إلّا أنّ واحدًا منهم لن يعمل بمفرده، ولا في عزلة عن الآخرين. سيظلّ العمل حوارا مستمرّا وفي اتجاهين متوافقين معا. حوار داخل المجموعة ذاتها، يوضّح الأفكار ويعمّقها، يصمّم العمل ويبنيه. وحوار آخر بين المجموعة والمتفرّجين أو الجمهور الذي يتوجّهون إليه . . ."(271)

وسعد الله ونوس، في إلحاحه على بيان مقصده من العمل الجماعيّ، يؤكّد من ناحية المقام الذي يحتلّه منحى الممارسة في فعل التّأصيل، ويخوض، من ناحية ثانية، غمار النّقاش في صيرورة الفعل المسرحيّ في مستواه العمليّ من حيث صلة المدى الحِرَفيّ الاختصاصيّ بالغائيّات المقصودة من وراء ممارسته، فتكتمل صورة التّأصيل الإبداعي الذي ينشد باكتمال مكوّنات هذه الصيرورة ومراحلها في ما نعرض إليه منها في خطابه.

---

269) المصدر السّابق، ص: (24).
270) المصدر السّابق الذكر، ص(25).
271) المصدر السّابق، المعطيات ذاتها.

وتتنزّل معالجة الكاتب لمسالك التأصيل الإبداعي ، من خلال الوجهة التي انتهج ، ضمن القضايا الناجمة عن الممارسة الإبداعية لهذا الفنّ في ذاته دون الاقتصار على الممارسة العربيّة وحدها ، ولا يتجلّى هذا الأمر في عنايته باستيفاء مقتضيات ممارسة هذا الفن الحِرفيّة فحسب وإنّما يتجلّى ذلك ، بالأخصّ ، في طبيعة المسائل التي عالج والتي بدت أساسية ليس منها بدّ عند الخوض في أمر ممارسة هذا الفن ، ووقوع ما يتّخذ إزاء هذه المسائل من مواقف موقع الاختيارات الفكريّة التي على أساسها تتمايز تيارات المسرح ومدارسه .

واعتبار سعد الله ونوس توعية الجمهور الذي إليه توجّه وانحاز ، بحقيقة واقعه وتحفيزه على تغيير هذا الواقع ، الغاية القصوى من ممارسة هذا الفنّ ، جعل من المدى السياسيّ المدى الأهمّ في فعل التأصيل وبات كلّ ما يدعو إليه أو ما يَسِم به فعل التأصيل أو ما يَنْجُم عنه ، مندرجًا ضمن شروط هذه الغائيّة مؤكِّدًا لها ، فحتى عندما دعا إلى تحقيق صور من الألفة والحميميّة بين "مساحتيّ المسرح : العرض والمتفرّج " (272) ، مثلًا ونادى بالعمل على تخطيط طاقة المسرح وقواه السّحريّة ــ كما يحبّ أرتو أن يسمّيها ــ ،" (273) علم تكن غايته من ذلك تحقيق شدوٍ جماليّ أو تطلّع مينا فيزيقي (274) وإنّما كان هدفه من وراء ذلك ، توفيرَ قنوات للتواصل بين المبدعين "وجمهور الطبقات الكادحة" ذات جدوى أكبر وفاعليّة أعمّ يعتمد ها "مسرح التّسييس"(275) ، الذي إليه تطلّع الكاتب ، في توعية هذا الجمهور بحقيقة واقعه المعيش ودفعه إلى تغييره ، وذلك حتى وإن أقرّ بما ذهب إليه " بريشت" في اعتبار المسرح " لا يستطيع . . . أن يقوم بثورة ولا . . . أن يُبَدِّل بنيان مجتمع"(276) فيبقى لهذا الفن " دوره ، في رأي الكاتب ، في الفترات التي يسود فيها الكبت ،

---

272) سعد الله ونوس مقدمة "مغامرة رأس المملوك جابر ، (سبق التعريف بها) ص(42) .
273) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ص(24) .
274) المصدر السابق ، ص(10) الهامش رقم (1 - 1) ، ص (11) .
275) سعد الله ونوس ، مقدّمة مغامرة رأس المملوك جابر ، ص(41) .
276) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ص(23) .

أو "اللاتسييس" المنظّم ... فهو من خلال جماعيّته وعمله اليوميّ ، وعلاقته الحاضرة والمباشرة مع النّاس انّما يعطي الوهم بنشاط أو بعمل سياسيّ . ولا يستطيع المرء الاّ أن يشعر بقوّة عظيمة اذ يستطيع أن يهزّ ولو جزئيّا جدار "اللاتسييس" المعدني ." (277) . وأهمّية المدى السياسيّ في فعل التّأصيل تجلّت ــ إضافة الى ذلك ــ في عنايته ، عند حدّ مسالك التّأصيل الإبداعيّ ، ببيان المحاذير التي تترصّد الحركة المسرحيّة عند اضطلاعها بهذا الدور "التسييسي" "... فدور المسرح ، وما يستطيعه في بيئته ، مسألة مركّبة ، وصعبة ، على حدّ تعبير الكاتب ، وإذا لمْ نوقّر البصمة الدّائمة ، فإنّ من الممكن دومًا أن ينحرف هذا الدّور ، أو يخون نفسه ..." (278) وإن لم يعرف "كيف يبني عمله ويستخدم وسائله وأدواته كي يحفز المتفرّج ، ويحفزه إلى العمل ، يتحوّل إلى أداة تعريج ، تُطهّر المتفرّجين من عوامل النّقمة أو الغضب أو القلق ... وتزيد من قوّة إحتمالهم لمأساتهم ... وفي النّهاية تُخدّر المتفرّج ، وتريد الوَضْعَ القائم رسوخًا ومتانةً". (279)

5 ــ 3 ــ 2 ــ 2 موقع الممارسة المسرحية الاُخرى من المسرح السياسي :

ومنحى مثل الذي اتّبع سعد اللّه ونّوس في حدّ مسالك التّأصيل الإبداعي تنبوّأ فيه الوظيفة السياسيّة هذا الموقع ، وتتركّز العناية فيه على ضمان ما يمكن أن يحقّق التطلّعات السّياسيّة المرتآة من وراء ممارسة هذا الفنّ تركيزًا يكاد يتماهى فيه تحقيق "الأصالة" المبتغاة مع تحقيق الفاعليّة السياسيّة للممارسة المسرحيّة المرتقبة هو منحى يُدرج فعل التّأصيل ضمن حركة "المسرح السياسيّ" التي عرفت إذّ ذاك ازدهارًا خاصّا

---

277) المصدر السّابق ، المعطيات ذاتها .
278) المصدر السّابق ، ص(27) .
279) المصدر السّابق ، ص(29) .

في بلاد العرب منذ بداية هذا القرن (280) . ولا يتجلّى هذا الاندراج في تضمين أقوال ومواقف لرمزين مؤسّسين لهذا المسرح السياسي هما "إروين بسكاتور" Erwin Piscator (281) و"برتولد بريشت" B. BRECHT (282) فحسب وإنّما يتجسّد الأمر ، خاصّة ، في تطابق الأسس التي بنى عليها سعد الله ونوس مواصفات مسالك الإبداع التأصيلي مع المرتكزات الأساسيّة التي انبنت عليها حركةُ المسرح السياسيّ هذه سواءً ما تجلّى منها في خطاب هذين الرمزين المؤسّسين وممارستهما أو في تنظيرات اللاحقين وممارساتهم ممّن تأثّروا بهما أو سارُوا في طريقهما .

والنّاظر في كتاب "بسكاتور" الموسوم بـ"المسرح السياسي" (283) ، مثلاً ، تبدو له واضحةً علاقةُ البُنُوّة التي تربط توجّهات "سعد الله ونوس" ، في حدّه لمواصفات المسرح العربيّ الأصيل ، بالأسس التي عليها بنى رجل المسرح الألمانيّ تنظيراته المسرحية. فلئن انطلق بسكاتور في كتابه هذا من ممارسته العملية في مجال المسرح البديل التي دامت عقديْن من الزمن (284) ولئن سعى ، انطلاقاً من تقويمها والتأريخ لها ، إلى بناء نظرية مسرحية مخصوصة مؤكّداً منذ مقدّمة كتابه ذلك أن لا سبيل إلى تنظيرٍ من دون ممارسةٍ عمليّة (285) ، في حين كان

---

280) يذهب بسكاتور في كتابه "المسرح السياسي" (أنظر التعريف به في الهامش رقم (283)) إلى أن البدايات الحقيقيّة للمسرح السياسي في هذا العصر إنّما كانت في نهاية القرن السّابق ، أنظر ص (29) وما بعدها في هذا المرجع .

281) أنظر "بيانات من أجل مسرح عربي جديد" ، ص: (12) مثلا .

282) أنظر المصدر السّابق الذكر ، ص: (25 — 28 — 31) .

283) Erwin PISCATOR, Le Théâtre Politique suivi de supplement au théâtre politique, L'Arche Editeur, Paris, 1972.

284) نُشر الكتاب أول الأمر سنة 1929 وذلك بمشاركة رفيق دربه "فيليكس قاسبارّا" "Felix Gasbarra" فنشر ضمنه مقالاته وتنظيراته وعمل على تقويم تجربته التي بدأت منذ بدايات العقد الثاني من هذا القرن ، وأضاف له مُلحقا حرّره سنة (1961) قوّم فيه تجربته في الفترة الفاصلة بين التاريخيْن .

285) المرجع السّابق ، ص (10) .

نص "سعد الله ونوس" التأصيلي الرئيس مجرّد "بيانات" تتطلّع إلى بناء "مسرح عربي جديد"، لئن كان الأمر كذلك فإنّ ذلك لم يمنع سعد الله ونّوس من تبنّي ذلك المبدأ ذاته. ولم يتجلّ هذا التبنّي في تركيزه على "فلسفة الممارسة" التي رأينا حضورها في خطابه فحسب، بل تجسّد الأمر في صورة مبدأ على أساسه تقوّم، في رأيه، الآراء والأحكام. ولقد عبّر صريحا، من ناحية، عن اقتناعه هذا في مستهلّ نصّه الأساس وأقرّ، من ناحية أخرى، بحدود الآراء التي أورد، بناء على محدودية التجربة التي نشأت عنها تلك الآراء. كتب: "... إنّي لأومن أنّ أيّ تنظير للمسرح لا ينبع من ممارسة عمليّة للعمل المسرحيّ، ومن الإحساس الواعي في الظاهرة المسرحيّة يظلّ مجرّد جهد ذهنيّ قاصر، لا يستطيع أن يستكشف جوهر هذه الظاهرة، وطبيعتها المركّبة كظاهرة اجتماعيّة ثقافية... ولهذا فأنا أضع هذه البيانات كحصيلة أوّليّة لتجربة لا يزال أمامها الكثير ممّا لم تكتشف، أو تحلّله بعد... لنقل إنّها مشروع للبحث عن مسرح أصيل يحيي دوره في بيئته، ويحاول أن يستوعب هذا الدّور، ويضطلع به..." (286). ولا تقتصر علاقة البنوّة بين توجّهات سعد الله ونّوس ورؤى "بسكاتور" على أهمّية المقام الذي تحتلّه الممارسة والتجربة في بناء النظريّة المسرحيّة وإنّما تتمثّل، خاصّة، في تطابق المنطق الذي اعتمد الكاتب عند حدّ مسائل التأصيل الإبداعيّ مع جوهر المنطق الذي احتكم رؤية "بسكاتور" للمسرح السياسيّ الذي مارس. فلقد كانت وجهة العمل المسرحي البديل عند هذا الأخير "الطبقات الكادحة" وخاصّة منها البروليتاريا التي انحاز إليها انحيازا مردّه قناعاته السياسية وإيمانه بأنّها الطبقات الصاعدة التي عليها يعوّل لقيام الثّورة التي ستهدم مجتمع الاستغلال وتبني المجتمع العادل (287). أمّا الغاية من ممارسة هذا الفنّ فمرتبطة كذلك بهذا الانحياز

(286) سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص(5).
(287) أنظر خاصّة الفصل الموسوم بالمسرح البروليتاري الوارد في كتاب بسكاتور المذكور.

الطبقيّ ومتمثّلة في الانغراس في المجتمع بشكل "يستعيد معه المسرح، [من ناحية،] وظيفته الاجتماعية ... ويرتبط بالقوى الصاعدة في هذا العصر"... (288) ويصبح، من ناحية ثانية، سلاحا سياسيّا يُسعى من خلاله إلى توعية العمّال بواقع الاستغلال الذي سلّطه عليهم النّظام الرأسمالي والطبقات المنتفعة منه والى بيان حقيقة الصّراع الطبقي الذي على الطبقة العاملة أن تقلب بواسطته موازين القوى لصالحها، كلّ ذلك في إطار التحريض على الانخراط في النضال السياسيّ الواعي والمنظّم من أجل مجابهة قوى الرأسمالية بغية تقويض نظامها الجائر من أساسه (289). ولم يكن الإطار العمليّ، الذي تتمّ ضمنه ممارسة المسرح البديل وتتحقّق في إطاره تطلّعات المسرح السياسيّ المنشود، غائبًا عن شواغل بسكاتور، فلقد ذهب الى أن على "المسرح البروليتاري" [إذا ما رام أن يكون] مؤسّسة إنتاج مسرحيّ تحقّق التطلّعات السياسية لهذه الطبقة، أن يقطع مع التقاليد الرأسمالية الغالبة على مؤسّسة المسرح التقليدية" وأن يجمع العاملين في مجال هذا الفنّ حول هدف مشترك وأن يبعث فيهم إرادة العمل الجماعيّ فتنبني العلاقات ضمنه على مبدأ المساواة بين مختلف الأطراف إدارةً وممثلين وموسيقيين وتقنيين ..." (290) معلّلاً ما ذهب إليه باعتبار أنّ النّجاعة والجدوى في العمل لا يمكن أن يتحقّقا ما لم تتطابق القناعةُ مع العمل فيترجم مبدأ الديمقراطيّة المسعيّ إلى تحقيقها في المجتمع المنشود في مستوى الممارسة وذلك بأن يقوم مقامَ "مبدإ الديكتاتوريّة المعتاد في المؤسّسة المسرحية التقليدية" مبدأُ المجموعة

---

288) المرجع السّابق، ص (37)، (130) مثلاً.
289) المرجع السّابق، ص (127).
290) المرجع السّابق، ص (133 ـ 135).

الديمقراطيّة الواضعة قدراتها في خدمة عكسرة" . . . (1و2)

إنّ النقاء المنطق الذي إتّبع سعد اللّه ونّوس في حدّ مسالك التّأصيل الإبداعي مع جوهر المنطق الذي إنبنى عليه تنظير "بسكاتور" للمسرح السياسيّ أمر واضح ؛ إلاّ أنّ ذلك لا ينفي وجودها من الفروق بين الرّجلين لعلّ مردّها إختلاف الظّروف التّاريخيّة والثقافية التي حفّت بنشأة تصيهما وبطبيعة التجربة التي خاضها كلّ واحد منهما (2و2). ولقد تجلّت هذه الفروق في مستوى درجة وضوح الرؤية السياسيّة ومدى نضج التجربة واكتمالها . فبينما عبّر بسكاتور – مثلا – بشكل صريح وبإلحاح بيّن ، أغلب الأحيان ، عن تبنّيه للفكر السياسي الماركسي وعن إلتزامه الإيديولوجي والحزبيّ (3و2) ، بدا تعبير سعد اللّه ونوس عن إنتمائه السياسي في نصوصه التّأصيلية تعبيرًا ضمنيًّا غير صريح . وفي حين يكتفي هذا الأخير في ما عبّر عنه من آراء ومواقف إزاء الممارسة المسرحية المنشودة بالتّعليق على ممارسة روّاد المسرح العربي الأوائل وعلى عرض تصوّرات ترتسم من خلالها المعالم العامّة للطريق الموصلة إلى "مسرح عربي أصيل ومتطوّر" ، يبدو بسكاتور قد بنى نصّه هذا وأسّس ما ورد فيه من رؤى ومواقف على ما مارس في مجال المسرح السّياسيّ وعلى ما أمكنه أن ينجز إنجازًا فعليًّا من أشكال مسرحيّة وجماليات تعبير مخصوصة إرتقى أغلبها إلى مقام النّموذج البيّن المواصفات والقابل

1و2) المرجع السّابق ، ص(137) .

2و2) لا وجه للمقارنة بين الظروف التاريخية التي عاشها سعد اللّه ونّوس والتي ألمّت ببسكاتور فمارس فيها تجربة المسرح السياسيّ والتي امتازت بكثافة النّزاعات الاجتماعيّة والسياسيّة في أوربا عامة وألمانيا خاصّة ، وبتطوّر صور النضالات العالميّة وازدهار الأحزاب السياسيّة المتكلّمة بإسمها وليس ذلك بغريب عن إنتصار الثورة البلشفية في الاتحاد السوفياتي (1917) وردود فعل الأحزاب المحافظة في بقيّة البلدان وخاصّة في الجمهوريّة الفيماريّة الألمانية .

3و2) أنظر الفصل الأول من كتاب بيسكاتور ، والصفحات (23) – (37 – 39) مثلا .

للاحتذاء ، فكذا كان الأمر ، مثلاً ، بالنّسبة إلى "المسرح التسجيلي" (294) الذي إبتكر و"مسرح المجلّة" (R.R.R) (295) الذي أسّس ومارس، وكذا كان الأمر أيضا بالنسبة إلى هندسة الفضاء المسرحي قاعة وركحا التي رسم وأنجز (296). وبينما إقتصر سعد اللّه ونّوس في نصّه هذا على الإلحاح على ضرورة الخروج عن المؤسّسة المسرحيّة التقليدية وعلى بيان القصد من العمل الجماعي والفوائد المنتظرة من ورائه ، (297) يتبيّن للمطالع لكتاب بسكاتور كيف إرتقى "العمل الجماعيّ" عنده إلى مستوى الإنجاز الفعلي والممارسة المبنيّة على قوانين ضابطة لمهام كلّ طرف من الأطراف الفاعلة في المؤسّسة المسرحية البديلة ومحدّدة لطبيعة سلوكه ولكيفيّة معالجة ما قد يحصل فيها من خلل (298) .

وعدم إعتماد سعد اللّه ونّوس ، في ما حدّد من مسالك للتأصيل الإبداعي ، على تجربة شخصيّة متكاملة في مجال الممارسة المسرحيّة المنشودة ، من ناحية، وتبنّيه، من ناحية ثانية ، في ما ذهَبَ اليه ، للمبادئ الأساسيّة التي إرتكزت عليها رؤى "بيسكاتور" ومواقفه من شأنهما أن ينزّلا ممارسة هذا الأخير وتنظيراته ومن سار على دربه من المعاصرين له واللاحقين ، منزلة النموذج/ المرجع ، فهل يعني ذلك وقوع سعد اللّه ونّوس في أسر التقليد وهو الباحث عن "مسرح عربي أصيل ومتطوّر" وهو الرافض إنشاء "نموذج" على غرار الباحثين عن تحقيق العمق المفقود من بين الداعين إلى التأصيل ؟

لئن تطابقت الغايات وإلتقت المقاربات التي إعتمد هذا الكاتب مع غايات المسر

---

294) أنظر الفصل الموسوم بـ Le Théâtre Documentaire ص (63 – 67) بالأخصّ ، أنظر كذلك كتاب باتريس بافيس السابق الذكر ص (412 – 413) بشكل خاص .

295) (R.R.R.) وهي إختزال لـ "Revue Rotel Rummel" التي تعني "مجلة الضجة الحمراء" أنظر ص (76) من كتاب بسكاتور ، من الذين إعتمدوا هذه التقنية نذكر مسرحيّي أمريكا اللاتينية بشكل خاص ، نذكر منهم أوقسطو بوّال في كتاب "مسرح المضطهدين" (سبق ذكره) .

296) أنظر الفصل الذي خصّصه لنشأة مسرح بيسكاتور "Piscator Bühne" ص (118) ، وما بعدها ، أنظر وصفه للمسرح على الطريقة الإيطالية ص (120) .

297) المرجع السّابق ، ص (136) .

298) المرجع السّابق ، ص (138) .

السياسيّ العربي ومقارباته ، فإنّ "النّظرة التاريخيّة" التي قدّمها عن تحقيق "العراقة" في النّتاجات المسرحيّة المنشودة تتطلّب إحترام مجموعة من الشروط أهمّها إعتماد الدّراسات العينيّة عند حدّ الجمهور الذي إليه نوجّه الأعمال المسرحية ، والدّراسات العينيّة من شأنها أن تربط المبدعين بمجموعة من النّاس ينتمون إلى زمان ومكان محدّدين ، والارتباط بهم يعني التفاعل مع شواغلهم اليوميّة ومراجعهم الجماليّة والذّوقيّة والفكريّة ، تفاعلا يوميًّا مستمرًّا . ومن شأن شروط كهذه ، إذا ما أحترمت من طرف المتطلّع إلى "مسرح أصيل ومتطوّر" أن تبعده عن فخّ التقليد .

ولعلّ في النّهج الذي إختار سعد اللّه ونّوس عند بيان مسالك التّأصيل الإبداعي المقترحة ممّا يؤكّد وعيه بما يتهدّد مقاربته من مزالق الوقوع في التّقليد بالمعنى الذي حدّد . وفي الطّريق التي اتّبع ما يبيّن سعيه إلى الرّغبة عمّا يمكن أن يوقعه فيه . فلقد إجتنب الكاتب ، من ناحية ، إستعراض صور وأشكال للممارسة المسرحية نهائيّة تجسّد المسرح الذي ينشد واقتصر على رسم صيرورة الفعل المسرحيّ وبيان أسس هذه الصيرورة وعلاماتها ودعا من ناحية ثانية بدعوة صريحة إلى ترك "النّموذج الجاهز للمسرح مدارسه واتجاهاته . . ." وألحّ ، من ناحية ثالثة ، على ضرورة العمل على تشريك جمهور "الطّبقات الكادحة في حدّ طبيعة العلاقة الواجب إنشاؤها بين الساحتين" . ولعلّ ما يضفي على خطاب هذا الكاتب إنسجاما أكبر ومصداقيّة أوضح في هذا المجال هو عدم ربطه تحقيق ممارسة أصيلة للفنّ المسرحيّ بشرط الاختلاف مع المسرح الغربيّ لا شيء إلاّ لأنّه غربيّ . وهذا الموقف يُنزّل توجّهات سعد اللّه ونّوس ، من ناحية ، في إطار مساعي عدد من المسرحيّين في العالم سعوا ويسعون إلى تحقيق درجة من الجدوى والنجاعة لهذا الفنّ يصبح معها فاعلًا فعّالا ، ويصوّر ، من ناحية أخرى ، مسالك التّأصيل الإبداعي التي حدّد وكأنّها إستجابة للدعوة الضّمنيّة التي ضمّنها "سكانور" في الفقرة الأخيرة من كتابه المذكور ، إذ قال : " أقفل هذا الكتاب وحركة التطوّر مستمرّة ، ولا أحد يدري أيّ شكل سيأخذ هذا المسرح [السياسيّ] في ما سيأتي من الأيّام ، غير أنّ الإرادة راسخة .

فهل لي أن آمل ... في أن يُسهم هذا الكتاب في توحيد [جهود] ... كلّ من يريدون أن يكونوا إلى جانبنا في حربنا على الجبهة الثالثة، الجبهة الثقافيّة، من أجل إنجاز عصر جديد." (299) إنّ صدى هذه الدّعوة في نصّ ونّوس بيّنٌ إلّا أنّ المتمعّن النّظر فيه يلاحظ إلحاحًا خاصًّا على ربط الممارسة التي كانت حجر الزّاوية في توجّه الكاتب، بجمهورٍ محدّد له خصوصيّاته الاجتماعيّة وميراثه الثقافيّة، الأمر الذي يؤكّد تطلّع سعد الله ونّوس في خطابه التأصيلي هذا إلى تحقيق صور أخرى من المسرح السياسي غير تلك التي مارسها بسكاتور ومن سار على دربه ولكنّها لا تكون بالضّرورة في قطيعة تامّة معها فكأنّ سعد الله ونّوس لا يريد التفريط في التجربة المسرحيّة التي عرفتها الإنسانيّة ولا يريد أن يقع في الآن ذاته تحت وقع الاستلاب النّاجم عن فعل التّقليد. فهو يعتبر الانسياق إلى السّعي إلى تحقيق الاختلاف مع الغرب لا لشيء إلّا لأنّه غربٌ ليس إلّا صورة من صور "الشوفينيّة" (300) وشكلًا من أشكال الانغلاق لا يقلّ إساءة إلى الإنسان العربيّ وثقافته من الانسياق إلى تقليد فنّ من الفنون دون وعيٍ بالدّاعي إليه ولا بالغاية منه. وتتجلّى ممارسة "الحقّ في الاختلاف" مشروطة بتنزيلها في إطار الحركة التاريخيّة التي لا يمكن أن تكون دون الانتماء الاجتماعي والثقافيّ ودون الاندراج ضمن التجربة البشريّة، فهل ينطلق سعد الله ونّوس، من وراء إدراج مسالك التأصيل الإبداعي التي حدّد، ضمن الحركة المسرحيّة التي رأينا، إلى الاستفادة من زخمها وإلى إغنائها

(299) E. Piscator, le Théâtre Politique, op. cit. p (246).

(300) سعد الله ونّوس، بيانات من أجل ...، ص (15) الهامش رقم (6).

في الآن ذاته .

5 – 3 – 3 – بعث وعي درامي عربي :

لئن كان الاختلاف بين التوجّهين السابقين في حدّ مسالك التأصيل الإبداعيّ متمثّلا بشكل أساسيّ في تركيز أتباع الأوّل جهودهم على بناء نموذج للمسرح العربيّ تتحقّق فيه سمات العراقة وتنطلق إلى الاكتمال بشكل يمكّنه من مضاهاة "النموذج الغربيّ"، في حين مال أتباع التوجّه الثاني عن رسم نموذج محدّد للمسرح المنشود ولم يكترثوا "بتحقيق العراقة" ولا بإحداث القطيعة المطلقة مع المسرح الغربيّ وجهازه، معوّلين في بناء مسالك التأصيل الإبداعيّ على رسم منوال للسلوك يتمّ لرجل المسرح، إن اتّبعه، الانغراس في راهن الطبقات الكادحة وعصرهم وإبداع "مسرح عربيّ أصيل ومتطوّر"؛ لئن كان الخلاف بين هذين التوجّهين قائمًا على هذه العناصر، فإنّ التوجّه الثالث يقف، في مجال بناء مسالك التأصيل الإبداعيّ، موقف النقيض لهذين التوجّهين معًا، وهذا الموقف ليس غريبًا عن أتباع هذا التيّار إذا ما أخذنا بعين الاعتبار اختلافهم الجوهريّ مع أتباع التوجّهين الآخرين في مجال حدّ ماهيّة هذا الفنّ وبيان ما يضمن هويّته، الذي رأيناه في الفصل الثالث، والذي على أساسه انبنت رؤيتهم إلى المسألة وتحدّد موقفهم منها. فلقد عوّل أدونيس، وهو أبرز ممثّل لهذا التيّار

عند معالجته الأمر وعند رسم المنطلقات التي اعتمد ، على دحض الأسس التي عليها ارتكزت نظرة أتباع التوجّهين السّابقين وتنويعا تهما لمسألة تأصيل المسرح العربي في مجملها ولمسالك التّأصيل التّنظيري والإبداعي المحدّدة في نصوص أصحاب هذين التوجّهين بشكل خاص . فلقد ذهب ، من ناحية ، إلى رفض اختزال الظّاهرة المسرحيّة – عند حدّها – في عناصرها الدّنيا التي كثيرًا ما تقتصر على مجرّد اللّقاء بين الممثّل والجمهور طرفيّ الفرجة ، وهو المنطلق الأساسيّ الذي اعتمده أصحاب التوجّه الأوّل ؛ وتمسّك ، من ناحية ثانية ، بالمدى التراجيديّ وبدلالته الفلسفية باعتباره حدًّا أدنى لا غنى عنه لنشأة الفعل المسرحيّ واكتماله (301) وهو الأمر الذي سعى أغلب أتباع التوجّه الأوّل ، خاصّة ، إلى رفضه ؛ وأكّد من ناحية ثالثة ، غياب الشّروط التي تضمن توفّر هذا المدى التراجيديّ في الفكر العربيّ الإسلاميّ ، وذلك بناءً على كون المسرح "مدنيًّا" – في رأيه – أي ناشئا – حسب تقديره – في "حاضرة تنتظم علاقاتها في تشريع بشريّ يحدّ علاقة الإنسان بالإنسان ، والإنسان بالسّلطة . . . وتنشأ فيها ثقافة تتمحور حول الإنسان لا حول الغيب ، وحول الأرض لا حول السّماء ، وتدور على النّاسوت لا على اللاّهوت ، أو على الأقلّ يتساوى فيها الأمران . " (302) في حين لم تنشأ ، في رأيه ، "المدينة العربية "المدنية" حتّى الآن . . . " (303) ولم تكن المدينة التي أنشأ العربيّ إلاّ "تنويعا على الخيمة أو تأثّرًا منها . . . أي أنّها كانت – في نظره – قصرًا وجارية وحديقة ، ولم تكن وليدة وعي تنظيميّ وحضاريّ . . . " (304) " . . . وهكذا بقيت العلاقات القبليّة غالبة على تفكير [العربيّ] وحياته ، وبقيت ثقافته محافظة على طابعها الغيبيّ . . . " (305) . ومقدّمات مثل هذه ، يصبح

---

301) أدونيس ، بيان المسرح ، أنظر فاتحة لنهايات القرن (سبق التعريف به) ص (160) ، (163) .
302) أدونيس ، المصدر السابق ، ص (163) .
303) المصدر السّابق الذكر ص (163) ، ووضعُ "مدينة" بين ظفرين من لدن الكاتب .
304) المصدر ذاته ، ص (163) .
305) المصدر عينه ، ص (164) .

معها البحث عن العمق المفقود للمسرح في التراث العربي الإسلامي، والسعي إلى تحقيقه عملًا خلقًا لا طائل من ورائه إذ "لم يكن [للعرب]، تاريخيًّا، مسرح، وليس [لهم]، في حياتهم [ ] الحاضرة مسرح، وجميع ما يشار إليه، كأنّه أصول لمسرح عربيّ ... ليس إلّا ركاما سرديًّا لا صلة له بالبعد المسرحيّ أو بالحساسيّة المسرحيّة." (306) ولم يختلف أمر المسرح العربيّ ذي المنحى التسييسيّ، في نظر أدونيس، عن المسرح المبحوث عن عراقته في تراث العرب وتاريخهم ما دامت شروط هذا الفن غائبةً عنه. فلقد اعتبر هذا الكاتب "السهولة ... هي الطابع الغالب عليه ... [ويبدو هذا المسرح – في نظره –] صيغة إيديولوجيّة تعليمية، يجهد في نشر الأفكار المسبّقة الجاهزة وتعميمها وتبسيطها وهو في ذلك دون الإيديولوجية نفسها، لأنّه ظلّ لها يعلقها ... ودون الفنّ لأنّه يتبنّى دورًا ليس له: دور الفلسفة أو الدين أو التربية أو السياسة. وهو من هنا مسرحُ أجوبة دون أسئلة، وحلولٍ دون مشكلات ..." (307).

فإنْ كان الموروث القائم "الجاهز"، في رأي أدونيس، عنصرَ استلاب وضياع ..." (308) لا يمكن أن يَنْبَنِي عليه إبداعٌ أصيل، وإن كان المسرح السياسيّ مبنيًّا على أفكار "مذهبيّة جاهزة لا يمكن التوفيق بينها وبين قاعدة الإبداع والأصالة الخلّاقة ..." (309)، فما هي المسالك الموصلة، حسب هذا التوجّه، إلى تأصيل الإبداع المسرحي؟

إنّ في ما ذهب إليه أدونيس، عند بيان المسالك الموصلة إلى إبداع مسرحيّ أصيل في نصّه المذكور، مستويين اثنين، بدا الأوّل منهما أساسيًّا

---

306) أدونيس، المصدر السّابق الذكر ص: (176) غيّرنا ضمير المتكلّم الجمع بضمير الغائب تناغمًا مع السياق.

307) المصدر المذكور سابقا، ص: (171) (172) والمعقفان من وضعنا.

308) المصدر ذاته، ص(172).

309) المصدر ذاته، ص(173).

ليس منه بدّ . وذلك رغمًا عن كونه وثيقَ الصّلة بالممارسة المباشرة لهذا الفنّ . وتعود أساسيّة موقعه ذاك إلى ارتباطه بتحقّق الشّرط الذي بغيابه انتفت ، في رأي الكاتب ، ومنه إمكانيّة ممارسة هذا الفنّ ، وغابت الحاجة إليه في الحضارة العربيّة الإسلاميّة وتغييب . ويتأكّد موقعه ذاك في تجلّي المستوى الثّاني من مسالك التّأصيل ، الذي أفرغ في صورة تجسيد عمليّ لتحقّق ذلك الشّرط ، فإلى هذا الأخير يعود الكاتب عند عرض مقترحاته التّأصيليّة وعناصره بحثه .

5 ـ 3 ـ 3 ـ 1 ـ المستوى الأوّل :

أمّا أوّل المستويين فناجمٌ عن التّركيز الذي رأيناه لدى أدونيس على البعد التّراجيديّ عند حدّ ماهيّة هذا الفنّ ، وعن ذهابه مذهب من يعتبر "الوعي الدراميّ" شرطًا ضروريًّا لنشأة المسرح في أيّ زمان ومكان (310) . ولقد تجلّى هذا الأمر بوضوح عندما أعاد الكاتب حالة التّردّي الغالبة على ممارسة العرب لهذا الفنّ لا إلى "قرب عهدهم بالممارسة المسرحيّة كتابةً وتمثيلاً وتذوّقًا وإنّما . . . إلى فقر [هم] في الرؤيا المسرحيّة المتميّزة وفي التّجربة المتميّزة التي يُعبّر [ون] بها عن هذه الرؤيا . . ." (311) . ولذلك يبدو "الاتّباع" في ممارسة العرب لهذا الفنّ عند هذا الكاتب متجلّيًا في بقاء "المسرح العربي ضمن المشكليّة الدراميّة الأوروبيّة [وفي تمثّله] داخل هذه المشكليّة . . ." (312) . وهذا يعني أنْ لا سبيل إلى الخروج عن حالة "الاتّباع" هذه ما لم يتمّ الوقوف ، من ناحية ، على الأسباب الحائلة دون توفّر "الوعي الدراميّ" العربيّ القادر وحدَهُ على إبداع "المشكليّة الدراميّة العربيّة" ، وما لم يُهتدَ ، من ناحية ثانية ، إلى ما به يمكن إزالة هذه العوائق وتجاوزها .

---

(310) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص (160)

(311) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص (17) عوّضنا ضمير المتكلم الجمع بضمير الغائب انسجامًا مع السّياق .

(312) أدونيس ، المصدر السّابق ، ص (170) .

وأمّا ما بدا حائلاً ، في خطاب أدونيس التأصيلي ، دون نشأة هذا الوعي فهو الذهنيّة العربيّة الإسلاميّة ذاتها ؛ فطبيعيّ من ثمّة أن يغدو الطّريق إلى نشأة هذا الوعي ، بناءً على ذلك ، متمثّلاً في رفض الأسس التي انبنت عليها هذه الذهنيّة . ومفارقة هذه ثوابتها ، من شأنها أن تجعل فعل التّأصيل موجّهًا ، عند هذا الكاتب ، لا إلى تعديل أثر هذا الفكر تعديلاً يسمح له بأن يتناغم مع طبيعة الانسان العربيّ وطبيعة ثقافته ، وإنّما بدا فعل التّأصيل ، حسبه ، موجّهًا إلى تعديل ذهنيّة الإنسان العربيّ وطبيعة نظرته لذاته وللكون بشكل تصبحان معه مستجيبتين لمقتضيات هذا العصر ومنسجمتين مع أسسه التي حدّد .

فبدا ، من ثمّة ، فعل التّأصيل في صورته هذه ، بمثابة التجسيم لمحضر الإدانة الذي ما انفكّ الكاتب – طوال نصّه هذا – يقيم ضدّ الثقافة العربيّة الإسلاميّة في كلّيتها وضدّ ما اعتبره الأسس التي قامت عليها رؤى العالم التي عنها تمخّضت واستندت إليها أقصى ترى . فلقد بدت هذه الثقافة من خلال تعارضها مع مقتضيات العصر الدراميّة التي بيّن، ومن أجل ذلك ، معطّلة لطاقة الإنسان العربيّ المكبّلة ، كابتة لطاقاته الإبداعيّة ، مانعة إيّاه من مواجهة مصيره وتحقيق ذاته ، قاصرة له على ضرب من القناعة بالموجود والاستسلام إليه ، فهي "ثقافة دينيّة البنية – حسب تعبير الكاتب – لا إشكال فيها ... ثقافة أزالت جميع الإشكالات على صعيدي الطبيعة وما وراء الطبيعة ..." (313) وجعلت من "المسألة المطلقة ... [مسألة] دينيّة خالصة ، فيكفي أن يؤمن الإنسان لكي يمتلك المعرفة الحقيقيّة الكاملة ولكي يعيش مطمئنّا سعيدًا ..." (314)، وهي ثقافة ... "لا تمزّق [فيها] بل وحدة وانسجام . لا إشكال بل إيمان وتسليم ، لا سؤال بل يقين ، لا بحث بل استعادة ..." (315) وهي ثقافة

---

313) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص (155) .
314) المصدر السّابق الذكر ، ص (162) .
315) المصدر السّابق الذكر ، ص (164) .

جعلت من عقل الإنسان العربيّ عقلًا "... قابلًا لا ناقدًا..." (316)، ذا "... طاقة هائلة لنفي الشكّ ونفي الإشكال، ونفي التساؤل..." (317)، ومَن يكون مؤمنًا، في رأي الكاتب، هذا الإيمان "فلا يعرف عذاب الحيرة والبحث والتّساؤل حول المصير... لا يقدر أن يمارس الدّراما أو التراجيديا... ولا أن يفهمها..."، لأنّ المسرح قائم في شكله الأعلى الدرامي والتراجيديّ "جوهريًّا [على] قلق كيان وقلق مصير..." (318).
فيبدو من خلال هذه المقاربة لمسألة التأصيل الإبداعيّ أنّها لم تكن تتويجًا، فحسب، لمحضر الإدانة الذي أقامه الكاتب ضدّ الحضارة العربيّة الإسلاميّة، وإنّما تجلّت هذه المسألة المسرحيّة تتويجًا، في الآن ذاته، للتّمجيد الذي رتّل بمناسبة آيات الإكبار للتراجيديا وللنّظرة المخصوصة للعالم التي تأسّست عليها وإلى العقليّة التي اقتضت. فلقد تصوّر "التراجيديا" من خلال منظور هذا الكاتب، نقيضًا للثقافة العربيّة الإسلاميّة بعيدة عن متناول منشئيها، إذ أنّ "التراجيديا تعني الكشف والتصعيد معًا... [و] مواجهة كاملة وصدق كامل: يقف الإنسان في وجه كلّ شيء... [وهو ما جعل من] التّراجيديا أغنى أشكال التّعبير، و[جعل] المتديّن كذلك لا يقدر... أن يمارسها: لأنّ من قوام ثقافته الكبت والتّصعيد والأقنعة..." (319)

ومزاوجة الكاتب بين الإدانة المطلقة للثقافة العربيّة الإسلاميّة وتهويل أثرها السّلبيّ على المنتمين إليها وبين الاحتفاء بالتراجيديا وبخلفيّاتها الفكريّة والفلسفيّة، كلّ هذا الاحتفاء من شأنها أن تصوّر ممارسة هذا الفنّ، في شروطه التي تبدو في صورة السّبيل الضّامن لتحرير الإنسان العربيّ ممّا هو فيه والطريق الموصلة إيّاه إلى مصافّ الإنسان المكتمل الأبعاد الذي يبدو الإنسان العربيّ ورائه تجسيدًا نقيضًا له، ويبدو الوعي القائم على المواجهة المنبنية على صراع الإنسان مع ذاته ومع المطلق ومع الكون، الصورة الأرقى للوعي الإنسانيّ.

---

316) المصدر نفسه، ص (162).
317) المصدر نفسه، ص (162).
318) المصدر السّابق الذكر، ص (161).
319) المصدر السّابق الذكر، ص (163) والمعقّفات من وضعنا وكذلك التسطير.

فتتجلّى، من ثمّة، الشروط التي عليها تأسّست التراجيديا العربيّة ومن ورائها التراجيديا ذاتها متّسمة لا بسمة الكونيّة فحسب، وإنّما تبدو في صورة تمتدّ من راو، إليه تنطلق وبه تقتدي. ولعلّه لهذه تجسّد بوضوح إسناد الكاتب إلى "عبقريّة الغرب" الكامنة وراء ممارسة هذا الجنس من التعبير الفنّي وتأكيد انبهاره بفلسفات الغرب وبما تعبّر عنه من رؤى للعالم وللإنسان ومنزلته فيه. وإسناد كهذا، وانبهار كهذا من شأنهما أن يدعوا الباحث إلى التساؤل عن المعنى الذي يمكن أن يتّخذ لدعوته إلى ترك "الإتّباع" وإلى تأسيس "مسرحيّة درامية عربيّة متميّزة" وعمّا يمكن أن يكمن وراء هذا الأمر من مفارقات.

إنّ ما يمكن أن يفسّر تبنّي الكاتب في خطابه بين إسناده إلى ممارسة هذا الفنّ في صورته التي تبنّى وانبهاره بالنظرة الغربيّة للعالم، من ناحية، وبين إصراره، من ناحية أخرى، على تجاوز صور التقصير في ممارسة العرب لهذا الفنّ حتّى تتحقّق لهم فيها نجاحات فعليّة، إنّما هو اعتبار الكاتب الأدب بصفة والفنّ بصفة ليست مجرّد قالب يمكن أن يصاغ في إطاره المضامين التي يشاء ممارسه، حيث يفصل فيه بين ما يعبّر عنه بواسطته وبين كيفيّة التعبير، شأن الفصل بين الظاهر والباطن وبين الشكل والمضمون، وإنّما يتجلّى جنس التعبير الفنّي في نظره ممثّلاً معًا للظاهر والباطن والشكل والمضمون، وينبني تميّز هذا الجنس من التعبير الفنّي عن غيره — بناء على ذلك — لا على أساس المميّزات الشكليّة السطحيّة الظاهرة فحسب، وإنّما ينبني ذلك التميّز على أساس ما يحقّق هذا الجنس من تفاعل مع الدواعي العميقة الناشئة عن حياة الإنسان وضروب العلاقات التي تربطه مع غيره من الناس ومع الكون والمطلق. وانطلاقًا من هذه النظرة إلى أجناس التعبير وإلى دلالات ما يميّزها من السمات، تتجلّى ممارسة أيّ فنّ من الفنون ممارسةً فعليّة وفاعلةً، من خلال المنطق المتحكّم بخطاب الكاتب، رهينة توفّر الحاجة الحقيقيّة إليه عند ممارسيه. وهذه الحاجة إنّما هي ناتجة عن ظروف موضوعيّة ومنشئة لضرب من الوعي مبنيّة بالضرورة على نظرة للعالم محدّدة، وهذه النظرة للعالم لا بدّ متأثّرة بميزات الواقع الثقافيّ والتاريخيّ الذي إليه ينتمي ممارس هذا الفنّ. ومثل هذا المنحى في النظر واضح وضوحًا في خطاب أدونيس التأصيليّ وخاصّة عندما عمد الكاتب إلى بيان جوهر المشكليّة الدراميّة التي قام عليها المسرح العربيّ (320) وعندما أشار بالأخصّ إلى ما طرأ على هذه المشكليّة

320) المصدر السالف الذكر، أنظر مثلا ص ص 160 — 161) (153) (156) (169) (170).

وعلى هذا المسرح من تحوّلات ، تمرّ العصور دون أن تمسّ ذلك بما يجمع بين سمات هذه المشكلية وهذا المسرح ، معيدًا ذلك إلى وحدة المناخ الحضاري الذي فيه نشأت هذه المشكلية الدراميه وإليه انتمى ممارسو هذا المسرح العربي ، فلقد طرح " أرسطو وحسب تعبير أدونيس ، وبريخت وآرتو وبكيت . . . المشكليّة الدرامية ومارسوها في مناخ الحضارة اليونانيّة ـ الأوروبيّة رغم ظروف وأوضاع خاصّة ، إقتصاديًا واجتماعيًا وثقافيًا .." (321). ومقاربة كهذه تجعل الإلمام بفنّيات الكتابة المسرحيّة أو الحذق لقواعد الصنعة الركحيّة بالنسبة إلى الفنون الدرامية ، قاصرين وحدهما ، في رأي الكاتب ، عن تحقيق ممارسة خلاّقة وفاعلة في مجال هذا الفن لدى من يروم ممارسته من بين العرب ، فلذلك أشار أدونيس في نصّه التأصيليّ هذا إلى أنّ "ليس عند [العرب] حتى الآن مسرح ولكنه [سارع إلى القول إنّه لا يشكّ في وجود مواهب كتابيّة مسرحيّة عربيّة . . . " (322) ، غير أنّ هذه "الموهبة لا تكفي وحدها في رأيه لخلق مسرح عربيّ" (323) ، وفي هذا يكمن سرّ المكانة الخاصّة التي أولاها هذا الكاتب ، في إطار بيان مسالك التأصيل الإبداعي "للوعي الدرامي " وللظروف الموضوعية المنشئة لهذا الوعي عند العرب وفي هذا ، كذلك ، تتبيّن الدلالة الحقيقيّة لإلحاحه على ضرورة تحقيق تميّزهم على صعيد المشكلية الدرامية (324) الناشئة عن هذا الوعي ، وذلك يعني أنّ الدواعي الوجوديّة الباعثة على ممارسة هذا الفن وإن كانت في أسسها متطابقة مع الدواعي التي دفعت الغربيين إلى ممارسة هذا الفن باعتبار انبنائها على المواجهة وعلى الصراع ، فإنّها يجب أن تكون مختلفة عن المشكلية الدرامية الغربيّة ، متّصلة بالإنتماء التاريخي والثقافي العربيّ ، إذ في هذا الإنتماء مدار الاختلاف بين العرب والغربيين وسرّه .

---

321) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص : (171) .

322) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص (165) .

323) أدونيس ، المصدر عينه ، ص (168) ــ (171) .

324) المصدر السّابق ذاته ص (167) ــ (169) .

والنّاظرُ في هذه المفارقة تتجلّى له المفارقةُ الأساسيّة التي شقّت خطاب أدونيس التأصيليّ والتي تجلّت على صعيديْن اثنين، يتمثّل أوّلهما في جمع الكاتب، عند بيان السبيل إلى بناء مسرح عربيّ مخصوص، بين شرطيْن اثنين ينفي الواحدُ منهما الآخر. فلقد عبّر، من ناحية، عن الحاجة إلى التخلّي عمّا اعتبره عناصرَ أساسيّةً في الثّقافة العربيّة الإسلامية والتي يمكن اختزالها في "غلبة الرؤية الدينيّة" السلبيّة للعالم (325) وفي "غياب الوعي التنظيميّ المدنيّ" (326)، وذلك لتعارضهما مع جوهر المسرح مهما كان، وأيّما كان. واعتبر، من ناحية ثانية، الخروجَ عن "المسكليّة الدراميّة العربيّة" الذي لا بدّ منه رهينَ تجذير الوعْي الدراميّ التأسيسيّ في الفضاء التّاريخيّ والثقافيّ العربيّ، أي بناء الثقافة العربيّة الإسلاميّة على نظرةٍ لم تعد قائمةٍ على الصّراع في حين اجتهد الكاتبُ ذاته كُلّ الاجتهاد للبرهان على أنّها تتعارض مع ميراث هذه الثقافة العربيّة الإسلاميّة. الأمرُ الذي يجعل ممارسةَ هذا المسرح دائمةً لا محالة، إذا ما تمّت بالصّورة التي بيّنَ وحسب الشّروط التي حدّدَ، معامَ الفاعل في حصائص هذا الانتماء الثّقافيّ وميراثه عوَضَ أن تكون نابعةً عنه وعن خلفيّاته. وفي هذا يتجلّى الشّقّ الثّاني من المفارقة التي انبنى عليها خطاب الكاتب التأصيليّ وذلك لأنّ الكاتب قدْ أقرَّ، من ناحية، بأنّ تنشأ فنّ من الفنون في بيئة محتضنة لمعطيات موضوعيّة تنشأ عنها وعيٌ مخصوصٌ تنبع معه ممارسةُ هذا الفنّ مستجيبةً إلى حاجة وجوديّة فعليّة. وذهب في الآن ذاته – من خلال إقراره بتباين الأسس التي قامت عليها كلٌّ من الثقافة العربيّة الإسلامية والفنون الدرامية، إلى أنّ ممارسةَ المسرح ممارسةً فعليّةً مشروطةٌ بتعبير غلبة المنتمين إلى هذه الثقافة تعبيرًا جذا تحقّقه – حسب هذه المفارقة – رهين تبنّي هؤلاء للتّراجيديا ولا تُنسيها وذلك عوض أن تكون هذه التراجيديا تعبيرًا عن ذلك التّغيير إن كان. ولعلّ

(325) المصدر السّابق الذكر، ص (152–153).
(326) المصدر السّابق، ص (163).

السّرّ في هذه المفارقة كامنٌ في اقتصار أدونيس على بيان مظاهر التّعارض بين الذهنيّة الإسلاميّة مع الوعي التراجيدي ، على مرّ العصور ، وتمسّكه ، في الآن ذاته ، بالحاجة إلى ممارسة هذا الفنّ ممارسة فعليّة في العصر الحالي بصورة عربيّة متميّزة دون الحسم حسمًا واضحًا في مسألة توفّر الدّواعي الوجوديّة إلى ممارسة هذا الفنّ عند العرب في هذا العصر أو عدم توفّرها ، وذلك على خلاف ما دعا إليه روجي عسّاف وما ذهب إليه محمّد عزيزة اللّذين التقيا معه في حدّ جوهر هذا الفنّ ، دون أن يتّفقا في ما وقع فيه من مفارقات ، على ما بيّن تقويمهما لهذا الفنّ من صُوَر التّناقض ، وذلك من خلال تقويم الوجهة التي رأى أنْ يتّخذ كلّ واحدٍ منهما في مجال التّأصيل الإبداعي لهذا الفنّ . فلقد نزّل روجي عسّاف الوعيَ التّراجيديّ منزلةَ الجوهر بالنّسبة إلى المسرح وأقرّ بغياب مثل هذا الوعي عن النظرة الإسلاميّة للعالم وبتعارضهما العميق مع أسسها ، ولكنّه ذهب مذهبَ المستنقِصِ من شأن هذه النّظرة للعالم المبنيّة على التمزّق والتّراث فسوّى جذورها وأبعادها بعد أنْ زيّن للقارئ النّظرة الإسلاميّة للعالم المتعارضة مع هذين البعدين (327) وخلص من خلال ما ذهب إليه إلى أن لا حاجة للمؤمنين بهذا الفن (328) مُعلِّلًا ذلك بهذا التعارض والتمسّك بميراث النّظرة الإسلامية الحاوية لسمات الهويّة (329) فكانت استنتاجاته وموافقةً متناغمةً مع المقدّمات التي اعتمد في خطابه ومع المنطلقات التي بنى عليها منطقه ؛ وذلك على ما يمكن أنْ يقال في تقويمه للفنّ الغربيّ وفي حدّه للهويّة العربيّة الإسلاميّة (330) . وأمّا محمّد عزيزة فإنّه لم يشاطر أدونيس الرّأيَ في ما ذهب إليه عند حدّ ماهية هذا الفنّ فحسب وإنّما التقى معه ، كذلك ، في الإقرار بتخلّي منزلة الوعي الدرامي المتميّز وحدّه لهذا الجنس

---

327) روجي عسّاف ، المسرحة"... قناع المدينة ، سبق التعريف به ، ص (37) (39) (51) .

328) المصدر السّابق الذكر ، ص (37) .

329) المصدر ذاته ، الصفحات نفسها ، ص (51) (53) .

330) أنظر الفصل الثالث من بحثنا هذا وخاصّة الفقرتين (3 ـ 3 ـ 1 ـ 1) و (3 ـ 3 ـ 1 ـ 2)، أنظر كذلك الباب الثاني من الفصل الخامس هذا وخاصّة الفقرة (5 ـ 2 ـ 4 ـ 2) .

من التعبير (331) وذهب مذهبه في بيان سرّ غياب مسرح عربيّ فعليّ واستفحال حال الإتباع عند من رام ممارسة هذا الفنّ من بين العرب (332) فأعاد الأمر إلى الأسباب التي حدّد أدونيس واعتبرها حائلة دون نشأة وعي دراميّ، وبالتالي مسرح عربيّ. ولا غرو في ذلك ما دام الرّجلان قد نهلا من المنبع ذاته (333)، إلاّ أن محمّد عزيزة، أشار بشكل صريح إلى أنّ ممارسة هذا الفنّ من لدن العرب في عصر النّهضة العربيّة المعاصرة لم تكن من باب الصّدفة ولم تنشأ عن مجرّد الرّغبة في تقليد الغربيّين وإنّما نشأت ممارسة العرب لهذا الفنّ في تلك الفترة بالذات نتيجة ظروف محدّدة ولّدت ضربًا من الوعي التّراجيّ لا تخلو من شعور بالتمزّق. وتتمثّل هذه الظروف في حال الاستعمار وما نشأ عنها من وعي لدى العربيّ بمنزلته في هذا العالم خاصّة وقد تصوّر حال **الاستعمار بمثابة "خطأ" نشأ عنه في رأيه – "وعيٌ حادٌّ بـ[مسؤولية] هذا الخطأ" (334) أشبه ما يكون بالوعي الدرامي.**

فوضع هذا الكاتب، من ثمّة، الرّكائز التي عليها يمكن أن تتأسّس ممارسةٌ خلاّقة لهذا الفنّ من لدن العرب، وذهب إلى أنّ ممارسة العرب المسرح على الطّريقة العربيّة شرٌّ لا بدّ منه لأنّ ذلك – وحده – قادرٌ مؤقّتًا على الاستجابة إلى حاجاتهم الجديدة (335)، في انتظار أن يتحقّق لهم تميّزهم في ممارسة هذا الفنّ عن طريق إعادة استيعاب تراثهم التعبيريّ الفرجويّ والشّعبيّ بشكل يسمح بالاستجابة إلى هذه الحاجة الوجوديّة النّاشئة (336)، فالتقى بذلك مع الباحثين عن العمق المفقود للممارسة العربيّة في الإقرار بوجود مدى مسرحيّ في أشكال الفرجة الشّعبيّة لا بدّ من كشفه كشفًا ومعالجته معالجةً إبداعيّةً تزيل عنه سمة التّكراريّة التي تميّزه (337)، إلاّ أنّه ابتعد عنهم عندما ركّز على ضرورة استجابة

(331 Aziza, M, Les formes traditionnelles du spectacle, op.cit p (13-14)
أنظر كذلك: Aziza, M., Le théâtre et l'islam, op. cit p: (13-16).

(332) **محمّد عزيزة**، المرجع السّابق الذكر ص (45).

(333) أنظر قائمة المراجع في كتابي محمّد عزيزة المذكورين وانظر ما ذكره أدونيس في هذا الشأن من إحالات.

(334 Aziza, M., Les formes traditionnelles du spectacle, op. cit. p: (23.26).

(335) المصدر السّابق – المعطيات نفسها، أنظر كذلك المسرح والإسلام (بالفرنسية)، سبق ذكره ص (45).

(336) المصدر السّابق، المعطيات نفسها.

(337) المصدر السّابق، ص (82).

هذه المعالجة إلى هذه الحاجة الوجوديّة التي لا يجد هذا الفنّ مبرّرًا له خارجَ الوعي بها والإستجابة إليها (338) فلم يَنْسَقْ، من ناحيةٍ، إلى الدعوة إلى القطيعة مع المسرح العربيّ باعتباره غربيًّا شأن أغلب الباحثين على "تحقيق العمق المفقود". ولم يقع، من ناحية أخرى، في المفارقة التي وقع فيها أدونيس. إلّا أنه اكتفى بوضع الإطار الذي يمكن، في رأيه، أن يندرج ضمنه مسعى البحث عن مسرح عربي فعليّ، موكِلًا أمرَ تدقيق المسالك الموصلة إليه إلى ممارسة رجال المسرح العرب اللّاحقة (339).

5 — 3 — 3 — 2 — المستوى الثاني :

اما عن المستوى الثاني من مسالك التأصيل الإبداعي التي اقتضى أدونيس في نصّ خطابه هذا، فإن ما ورد فيه بدا إقرارًا لأوّليّة الوعي الدراميّ في كلّ مسعى إلى ممارسة خلّاقة لهذا الفن، وتأكيدًا لأهمّية الموقع الذي يحتلّه شرطُ تحقيق تشكيلة دراميّة عربيّة مخصوصة بالنسبة إلى بناء المسرح العربي، وهذان الأمران هما اللّذان حدّدا طريقة في تمثّل ما خاض من مسائل مرتبطة بمجالات الممارسة الفعليّة لهذا الفنّ أو ما اعتبرها كذلك.

ولئن عمد، عند بيان مسالك التأصيل الإبداعي، إلى الإشارة إلى محدوديّة ما سيرسم من مسالك، بناء على اقتناعه بأنّ "النظريّات والتعاليم لا تصنع مسرحا..." خاصّة إذا ما تعلّق الأمر، عمّن كان بعيدًا — مثله — عن ممارسة الكتابة المسرحية (340)، ولئن أقرّ بأنّ نشأة المسرح المنشود هي رهينة ممارسةِ هذا الفن ممارسةً فعليّةً إذْ "... لا يمكن أن نخلق مسرحنا إلّا حين نخلق مسرحيّاتنا..." (341)، فإنّ ذلك لم يمنع غلبةَ الأساليب التقريريّة

---

338) محمّد عزيزة، الأشكال التقليدية للفرجة (بالفرنسية) ص (13 — 14)، أنظر كذلك : المسرح والإسلام (بالفرنسية) ص : (13 — 16).

339) محمّد عزيزة، الأشكال التقليدية للفرجة (بالفرنسية)، ص (31 — 32).

340) يشير أدونيس إلى بُعده عن الممارسة الإبداعية المسرحية قائلا : "... إنّني قارئ للمسرح ولست كاتبا مسرحيّا ..." ص(171)، من المصدر السّابق الذكر.

341) أدونيس، المصدر السّابق الذكر، ص(171).

المتحمّسة لما شاع من مواقف ورسّخ من مسالك ، ولم يقلّل من شأن الاندفاعات الشعريّة غير المكترثة بأبعاد الممارسة المسرحيّة الفعليّة ومقتضياتها العمليّة إكراهاتها ببيان الاتّجاه المنشود للمسرح العربيّ المنتظر .

ولقد بدا مفهوم "التّغيير" مفهومًا مُطّردَ الحضور في نصّه التّأصيليّ معبَّرًا عنه بتعابير عديدة تتراوح بين الدّعوة إلى "نسيان" الموجود و"تجديده" أو "تفجيره" و"زلزلته" (342). ولقد غاب هذا المفهوم بتنويعاته ، بالنّسبة إلى "فعل التّأصيل الإبداعيّ العربيّ" أمام المنحدر والشّرط في ذات الآن ، الأمر الذي تجسّد منه تمّ خطابه أو كاد في صورة جدول ذي زادين متوازيين رسم في الأوّل منهما كلّ ما اعتبره السّائد عند العرب من رؤى للعالم ومن أشكال تعبير وبدا كلّ ما رسم فيه سلبيًّا سلبيّةً مطلقةً لأنّه يتعارض مع الوعي الدراميّ ومستلزماته ؛ فتخطّي تجاوزه من ثمّة تجاوزا جذريًّا أمرا حتميًّا ، في حين رسم في ثاني الزادين ما اعتبره أهدافا منشودة وشروطا لا بدّ منها ، وفي ذلك مزيج النّقيض البديل لما ورد في الأوّل . أمّا في تفاصيل هذه الشّروط/الأهداف فعلله هي الفقرات التي خصّصها الكاتب لها في نصّه هذا ، وأقلّ هذا ما كان موجّها إلى بيان كيفيّة تحقيق هذه الشروط/الأهداف بشكل واضح ومحسوس التّفاصيل الذي أثار من ما اعتبره سائدًا بدل ما اعتبره بديلا .

فما هي العناصر التي تقوم عليها الكاتب مسالك التّأصيل الابداعيّ ؟ وأين وجوه اتّحاد عند حدّها ؟

يمكن أن نحدّد ما رسم الكاتب من مسالك للتّأصيل الإبداعيّ الفنّيّ إلى محاور ثلاثة تتألّف ما دار حولها من مواقف ومقترحات ومداخل لتجسيد الوجهة التي يمكن أن ينشأ عليها في رأي الكاتب وعيٌ دراميٌّ عربيٌّ ينبني على أساسه المسرح العربيّ المنشود . وتتمثّل هذه المحاور في : "التّأصيل/التّأسيس" و"الرّؤيا الشّعريّة" و"النّصّ/الكتابة" .

---

342) لقد استعمل أدونيس في صفحة واحدة من نصّ خطابه التّأصيليّ مثلًا (3) مرّات عبارة "تفجير" ومرّتين "زلزلة" ومرّة واحدة كلّ من العبارات "تجاوز" "تخطّي" "خلخلة" وكلّها موجّهة إلى الواقع الرّاهن في صوره المختلفة ، أنظر ص(173) ، من المصدر السابق الذكر .

5 — 3 — 3 — 2 — 1 التّأصيل / التأسيس

لقد عمد أدونيس في الفقرة الفرعية التي ختم بها آخر الفقرات الرئيسية في نصّه (343) إلى تنبيه المسرحيّين العرب، من جديد، إلى أن لا أصول عربيّة قديمة أو حديثة لهذا الفنّ يمكنهم الاتّكاء عليها (344) بل "كرّر ما سبق أن عبّر عنه بشكل تعريضيّ في متن نصّه ذاته ".. أن سوفوكليس أو شكسبير أقرب إلينا، مسرحيّا، من الهمذاني أو الحريريّ، وبريخت أو تشيكوف أقرب إلينا من مارون النقّاش أو أبي خليل القباني" (345) وذهب أدونيس، بناء على ذلك، إلى أنّه لم يبق ..." للكاتب العربيّ الذي يطمح إلى الكتابة المسرحيّة — حسب تعبيره — [إلّا] أن يكتب واعيا أنّه بلا ماض مسرحيّ، وأنّه يبدأ في كتابته، من الدرجة الصفر" (346) مؤكّدا، من ثمّة، تمیّله عن مسعى التّأصيل القائم على البحث عن أصول يتجذّر بفضلها أمرٌ مّا في تربة اجتماعية وثقافية محدّدة، ليرتبط "الأصيل" — في عرفه — بفعل "التأسيس" الذي لا يتمثّل فيه مسعى تحقيق الهويّة المدى الرّئيسيّ، وإنّما يقوم التّأسيس على مفهوم الإستحداث. وفي الإستحداث معنى الجدّة، فلذلك قرن سمة "أصيل" التي وسم بها المسرح المنشود أغلب الأحيان بنعت "جديد" (347). ولهذا الأمر، كذلك، كانت دعوته إلى العزوف عن الموروث في مختلف مجالاته وصوره أمرًا مطّردا في نصّه ولم تقم دعوته تلك بناء على كون هذا الموروث قديمًا وإنّما كان دليل باعتباره يتعارض مع ما به يتيسّر وإليه يؤسّس ويتنافى مع الحاجة إلى مثل هذا التّأسيس: وفي هذا يكمن، بالأساس، السرّ في اتّباع أدونيس المنحى الذي رأيناه عند تصويره الموروث القائم والمتّصل التّصويرَ

---

343) أقام أدونيس بيانه المذكور على سبع فقرات رقّمها من 1 الى 7 بالأرقام الرّومانية وقسّم كلّ واحدة منها إلى فقرات متفاوتة العدد رقّمها ترقيما عشريّا، أمّا الفقرة التي تعنينا فهي الفقرة 1/6، وتقع ص(176) من النّص السّابق الذكر.

344) أدونيس، المصدر السّابق الذكر، ص(164)؛ (170 — 171).

345) أدونيس، المصدر عينه، ص(176) أنظر إعلانه السّابق عن هذا الأمر ص(170) من المصدر ذاته.

346) أدونيس، المصدر ذاته ص(176) من ناقل القول أن تلفت الانتباه الى ورود الكتابة بالتعريف، وإلى دلالة هذا التعريف في هذا السّياق.

347) أدونيس، المصدر عينه، ص(176) مثلًا.

الذي رأينا والذي بدا فيه هذا الموروث متعارضًا مع حرّية الإنسان ومع تحقيقه ذاته وأبعاده، من حيث غياب الوعي الدرامي عن هذا الموروث ورفضه النظرة للعالم الناجمة عن ذلك الوعي، فبدا فعلّ التأسيس بمثابة إضافة نوعية تعوّض نقصًا حاصلًا، وتتجلّى الإقناع بهذه الإضافة سعيًا من لدن أدونيس إلى ضمان مشروعيّة التأسيس الذي إليه ينادي، وعملًا على كسب مصداقية للمسالك التي إلى اتّباعها دعا. ولتقفي هذه المشروعية وتلك المصداقية المنشودتين، في خطاب أدونيس، مع تطابق الشروط التي حدّد لتحقيق ممارسة خلّاقة، لهذا الفنّ بالأهداف المنشودة منها، إذ أنّ أدونيس، في نفيه وجود موروث عربي يمكن أنْ يُجَسّد أصولًا للمسرح العربيّ المنشود لم يقتصر فيه ذات على الموروث المسرحيّ أو الفرجوي، فحسب، وإنّما تجاوز ذلك إلى الموروث العربي الإسلاميّ في مجمله فاعتبره قاصرًا عن توفير الشروط المناسبة لنشأة ممارسة فعليّة للمسرح، وتجلّى هذا القصور بمثابة تفرّد لا سبيل إلى تعويضه ما لم يتمّ التأسيس لهذا الفنّ من خلال توفير شرطه الأساسي المتمثّل في هذا الوعي الدرامي الذي سبق أنْ بدَا، عند هذا الكاتب، في صورة الهدف المنشود من وراء ممارسة العرب لهذا الفنّ. فلنقتفي تحليلَ منحى التأسيس الوارد في المحور الأوّل هذا ... ما يرد في المحور الثاني الذي سعى الكاتب فيه إلى حدّ التوجيه المحقّقة لهذا الشرط/الهدف الذي هو الوعي الدرامي.

5 — 3 — 3 — 2 — 2 "الرؤيا الشعريّة":

لقد ألحّ الكاتب طوال نصّه على أنّ نشأة هذا "الوعي الدرامي" إنّما هي رهينة تغيير النّظرة للكون وللذّات والمطلق تغييرًا ينبني على أساسه موقفٌ من الوجود آخر يتعارض مع مواقف التّسليم والقبول والإيمان التي اعتبرها السمات الغالبة في موروث العرب وحاضرهم؛ بل وذهب إلى أنّ "المسرح إذا لم يُشَخِّص شرط الإنسان [العربي] ومصيره. وهذه المسرحة سؤال وليست جوابًا. إنّها إيقاظ القلق والغرابة (هكذا) والدّهشة وليست تعميمًا لليقين والألفة وحكمة الصّبر والعادة..." (348) أمّا عن ترجمة هذه

---

348) أدونيس، المصدر نفسه، ص(173)، والمعقّفان من وضعنا.

"الشروط/الأهداف" على صعيد الممارسة الإبداعيّة فإنّه ذهب إلى أنّ "الرؤيا الشعريّة "كفيلة دون غيرها بذلك (349)، إلّا أنّه عمد إلى توضيح مقصده من هذه "الرؤيا الشعريّة" فأشار إلى أنّ المقصود ليس "فنّ الشعر بذاته كنوع أو كشكل وزنيّ متميّز، وإنّما [هو] ... الشعر بمعناه الواسع كرؤيا تخييليّة درامية أو مأساويّة للحياة، والإنسان." (450). ولعلّ أهمّ ما يتجلّى ممّا حدّد أدونيس في هذا المحور إنّما هو إلحاحه على المدى التخييليّ باعتباره تأكيدًا للبعد المأساويّ وأصلًا لتجسيده. فلقد بدا هذا المدى التخييليّ تجاوزًا للواقع المباشر وانصرافًا عن جزئيّاته إلى الوقوف على القضايا الصميمة التي يطرحها هذا الواقع، الأمر الذي يحتّم على المسرحيّ العربيّ إذا ما انطلق من هذه "الرؤيا الشعرية التخييليّة" أن يصدر عن رؤية شاملة ... تتناول البنى الأساسيّة في المجتمع العربيّ، بنى الوجود وبنى المصير، بين الذات وبين الجماعة ..." (451) ومثل هذه الرؤية الشاملة تتطلّب "الفهم العميق الجديد لمشكليّة الحياة العربية والحضارة العربية والإنسان العربيّ والمرحلة التاريخية العربية الراهنة ..." (352). وربط أدونيس "الرؤيا الشعرية التخييليّة" بضرورة توفّر مثل هذه الرؤية الشاملة لدى رجل المسرح العربيّ يُضفي على هذه "الرؤيا" بعدى معرفيًّا ذا سمات خاصة ويجعل المتوسّل بهذه "الرؤيا" من المسرحيّين العرب وبنتاجاته المسرحية، عن غير قطيعة مع الواقع العربي الرّاهن في صورته العميقة التي تعني - عند هذا الكاتب - الرمزي والإيحائي. وأمرٌ كهذا يعني أنّ معالجة الواقع العربي - حسب هذه "الرؤيا" وما تتطلّبها - مندرجة في إطار معالجة منزلة الإنسان أينما كان، إذ أنّ تجاوز جزئيات الواقع ومظاهره والاقتصار على مداه الرمزي والإيحائي

---

349) أدونيس، المصدر ذاته، ص(174)

350) أدونيس، المصدر ذاته، ص(174) والمعقفان من وضعنا.

351) المصدر السابق، ص(179)

352) المصدر نفسه، ص(172).

من شأنهما أن يؤديا إلى عرض "... الأسئلة الحاسمة في حياة الإنسان ..."
وفي مناخ جوهر الإبداع المسرحي في نظر أدونيس (353) يرتبط، من ثمة، الخصوصي بالكوني ويتجلى "المسكلية الدرامية الحضارية العامة – حسب تعبير هذا الكاتب – [بأسئلة عن] ... التأصل في القضايا التي تثيرها المسكلية الحضارية العامة في المستوى الأكثر حقيقية وتوترا: الحب، الموت، الدهشة، التساؤل، الصبوة إلى الأفضل والأجمل ..." (354).
وإن كانت علاقة رجل المسرح مع الواقع الراهن، في ما يبدع، على هذه الشاكلة، وإن كان المسرح سؤالا وليس جوابا (355) فينبغي أن تنبني الأبعاد المسرحية المهتدية به بهذه "الرؤيا السحرية التخييلية" في صلته بالجمهور" تتجاوز المباشرية السياسية والاجتماعية..." (356)
إذ "لا يجوز، في رأي أدونيس، أن يعرض [المسرح] مذهبا فكريا بقدر ما يتوجب عليه أن يعرض... مشاهد حية تحاصر من يراها، وتدفعه إلى الخيار الحاسم في اتجاه الخروج من الحصار..." (357). وعلى هذا الأساس يُعلِّل أدونيس في تقييمه هذا دعوته إلى اجتناب الطريق التي توخاها دعاة المسرح التأسيسي العرب في بحثهم عن "مسرح أصيل وجديد" وعربي (358) تماما مثلما دعا إلى اجتناب البحث عن أصول لهذا الفن في التراث العربي الإسلامي، وذلك باعتبار هذا المسرح التأسيسي القائم على التعليمية والتحريض "مسرحا يُدجّن الحصار الذي يعانيه الإنسان العربي ويرسّخ تآلفه مع الواقع الفاسد..." (359) وذلك رغما عن إعلان ممارسيه والداعين إليه عن سعيهم إلى توعية الجمهور العربي.

---

353) أدونيس، المصدر السابق الذكر ص (161) والمقتطف من رصد لنا.
354) أدونيس، المصدر ذاته، ص (172).
355) المصدر ذاته، ص (173) 174.
356) المصدر ذاته، ص (173).
357) المصدر عينه، ص (175).
358) سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، سبق التعريف، ص (9).
359) المصدر قبل السابق، ص (172).

وذلك لأنّ تناول المسائل السياسيّة المباشرة من شأنها أن تؤدّي ، في رأي أدونيس ، إلى التمذهب بمذهب سياسيّ معيّن . والتمذهب ينفي "الدعامة الإبداع" (360) لأنّ سالك هذا المسلك في الفنّ ساعٍ إلى تقديم حلول وعامل على الإقناع بصحّتها ، في حين يظلّ الفنّ عامة والمسرح خاصّة ، في رأي أدونيس ، مختلفًا في وظيفته وأدواته عن التربية والتعليم والسياسة والايديولوجيا (361) ، وذلك انطلاقا من كونه مَبْنِيًّا على إثارة الحيرة والسّؤال لا على الاجابة وتقديم الحلول (362). ويذهب الكاتب من ثمّة الى أن المسرح التّبشيري ملتوٍ من حيث مقاربته للواقع ذلك ، ومن خلال طريقة معالجته له ، مع الموروث وذلك باعتباره قائمًا مثله ، في صورته التي بيّن ، على صُوَرٍ من "البيان" و"الفصاحة" يسعى إلى إقناع من يتوجّه إليهم بضرورة التّسليم بما ارتضى من مواقف وحلول . ولذلك كثيرًا ما يعطف أدونيس صفة "مذهبيّ" على "الموروث" عطفَ تسوية فيتكلّم عن "الافكار الجاهزة سواء كانت موروثة أو مذهبية . . ." (363) ، ويُعلن بشكل تقريبيّ ، أنّ "الموروث والمذهبيّ يُمثّلان ثقافة القبول [في حين] لا يتمّ الإبداع ، في رأيه ، إلا خارج هذه الثقافة . . ." (364) الاّ أنّ أدونيس ، في رفضه للوظيفة التّبشيريّة للمسرح لا ينفي عنه مداه التّغييريّ ، بل على العكس ما فتئ هذا الكاتب يلحّ على السّمة الصّدامية والتغييرية التي يجب أن تسِمَ وظيفة المسرح المُمَارَس حسَب الأسُس التي حدّد (365) إلاّ أنّه جعل المدى التغييريّ في هذا المسرح ، بحكم نشأته عن وعي مأساوي بمنزلة الإنسان ، وبحكم انبنائه على "رؤيا شعرية تخييلية" ، مُوَجَّهًا إلى الاسُس العميقة التي تقوم عليها حياة النّاس وطبيعة تآلفهم وتنافرهم مع ذواتهم ومع الكون ، ومُصَوَّبًا نحو القيَم التي انبنت على أساسها حياتهم وتنبني ، مُنَزّلاً هذه الوظيفة التعبيريّة في إطار السّمات المُمَيّزة للمسرح باعتباره فنًّا قائمًا بذاته يعتمد

---

360) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ص (172 ـ 173) .
361) أدونيس ، المصدر المذكور سابقا ، ص (171 ـ 174) .
362) أدونيس ، المصدر عينه ، ص (173 ـ 174) .
363) المصدر عينه ، ص (172) .
364) المصدر ذاته ، ص (173) ، والمعقّفان من وضعنا .
365) المصدر ذاته ، ص (173) (175) .

جماليات تعبير مخصوصة ، تقوم على أساسها علاقة بين نتاجاته وبين من توجّه إليهم هذه النّتاجات مختلفة عن نوع العلاقة التي تربط النّاس بخطاب رجل السّياسة والايديولوجيا أو بكلام رجل التّربية والتّعليم . فتحيلنا على هذه المقاربة ، في خطاب أدونيس مجموعة من الحجج التي لاحظنا تواترها عند أتباع التّوجّهين السّابقين والتي تسعى إلى تعليل مسعى التّأصيل من خلال ربطه بهدف تحقيق إقبال أكبر على هذا الفن من لدن الجماهير الشّعبيّة (366) أو بغاية تمثّل الطّبقات الكادحة وحدها (367) باستعمال اللّغة التي تفهمها هذه الطّبقات الشّعبيّة وباعتماد الجماليات التي تستسيغها ؛ فلا يبدو أدونيس منشغلاً بهذا الامر بقدر انشغاله بتحقيق جوهر هذا الفن وماهيته . والكاتب ، وإن لم يعلّق عن السّمة التّحبيبيّة لهذا الفنّ ، فإنّه لم ينفها في نصّه هذا ، وكلّ ما اعتمد في مقاربته للمسألة يؤكّد ها ، خاصّة عندما فسّر المسرح التّسييسي العربي بسمة السّهولة (368) ونقد هذه السّهولة بمعانيها المختلفة في ذلك السّياق مخالفة للفن في أساسه (369) ، على خلاف ما يوحي به خطاب أغلب أتباع التوجّهين السابقين. فكثيرا ما يلتقي هؤلاء ، على ما بين رؤاهم من اختلافات جوهريّة حول ربط مسعى النجاعة المنشودة من وراء عمل التّأصيل بترغيب الجمهور الواسع في هذا الفنّ ، وذلك بناء على تيسير سننه وتقريب ومسالكه . وفي هذا الإطار يمكن أن ننزّل عناية أدونيس البالغة بأدوات التعبير الخاصّة بالمسرح وإلحاحه على أنّ تحقّق ماهية هذا الفنّ رهين تحقّق اختلافها عمّا يعتمد الخطيب والسياسيّ من ضروب التّعبير القائمة على البيان والفصاحة السائدين في الموروث العربي الإسلامي ، فيتطابق شرط التّأصيل / التّأسيس عند أدونيس بالهدف منه .

أمّا عن بيان السّمات المميّزة لهذه الادوات التعبيرية المسرحيّة فلقد كان المحور الثالث مدارها .

---

366) التوجهان السّابقان معا ، أنظر الباب السابق من هذا البحث المفرد لمسالك التأصيل .

367) أتباع التوجّه الثاني وخاصة منهم سعد الله ونوس وعزالدين المدني ، أنظر نصّيهما التأصيليين الرئيسيين .

368) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص (171) .

369) أدونيس ، المصدر السّابق ، ص (171) – (172) .

5 — 3 — 3 — 2 — 3 — النصّ/الكتابـــة :

لئن أشـار أدونيس إلى سمة التّركيب الغالبة على النّص المسرحيّ وأقرّ بتعـدّد الفواصـل فيه والأبعـاد، فأكّد قيـام المسـرح "تكوينًا على أبعـاد الكلمـة (الكاتب) والمسرحـة (المخرج) والحركـة (الممثـل) ..." (371)، فإنّه ذهـب إلى أن "الأولويّـة فيه تبقى للبعد الأوّل [أي النّص وذلـك لأنّه] ... هـو الذي يعطيه سمته الأولى ..." (372) ويندرج تنزيـل أدونيس "النّـصّ" هذه المنزلة في صيرورة الفعـل المسرحي، ضمن ثنائيّـة "الخطابـة/الكتابـة" التي ما فتئ الكاتب يقيم، كلّما تعرّض لمسألـة الإبداع وعلاقته بالمـوروث العربيّ الإسلامي، وذلك سواء في نصّ مقالـه التأسيليّ الحاليّ أو في أهـمّ نصوصـه التنظيريّـة السابقة وخاصة منها كتابـه الرئيس "الثابت والمتحـوّل" الـذي تناول فيه بالبحث مسألـة "الإتّبـاع والإبداع عند العـرب" (373) والذي ذهب فيه إلى أنّ تأسيس إبداع عربيّ فعلـيّ مشروط بتخطّي مرحلة "الخطابـة" الغالبة على الفكر العربـيّ إلى مرحلـة "الكتابـة" الغائبـة عنه (374) وذلك لأنّ "الخطابة" من حيث كونهـا "فنًّا قائمـا على التّعليـم والتّحريض ..." (375) ومرتبطـا ارتباطا عضويّـا بالدّين والسّياسـة... (376)، تقوم مقام "المثـال [الحاضر] في الذّاكـرة" العربية، وعلى أساسها نشأت، في رأيـه، النّتاجات الفنّيـة العربيّـة السّائـدة ولا تزال، وبناء عليها قوّمت وتُقوّم (377)، ولا سبيـل إلى تجاوز نهج التّقليد والإتباع النّاجم عنها إلاّ التأسيس "للكتابـة" التي هي "ليسـت

---

371) أدونيس، المصدر السّابق الذكـر، ص(174) الأقواس من لدن الكاتب.
372) المصدر السّابق، المعطيات ذاته، والمعقّفات وما بينها من وضعنـا.
373) أدونيس، الثابت والمتحـوّل، بحث في الاتّبـاع والابـداع عند العـرب، ويقع فـي (3) كتـب، عنون الأوّل "بالأصـول" والثاني "بتأصيـل الأصـول" والثالـث "بصدمـة الحداثـة" نشرت عن دار العـودة بيـروت تباعا، 1974 — 1977 — 1978.
374) أدونيس، المرجع السّابق، الجزء الثالـث الموسـوم بـ"صدمـة الحداثـة" أنظر، "بيـان الكتابـة"، ص(299 — 315).
375) المرجع السّابـق، ص(301).
376) المرجع السّابـق، ص(302).
377) المرجع السّابـق، ص(307).

مثالا وائتلافًا – حسب تعبيره – وإنّما هي إختلاف وإبداع ..." (378) وتتجلّى هذه الثّنائيّة بشكل بيّن في نصّه هذا عندما أشار، من ناحية، إلى أنّ "المسرح هو، أوّلا نصّ ما، وهو ... كأيّ نصّ إبداعيّ: رؤية جديدة وشكل جديد ..." (379) وعندما إعتبر، من ناحية أخرى، "المشكليّة الدراميّة العربيّة هي نفسها مشكليّة الخروج من لغة الجواب إلى لغة السؤال، ومن الخطابة إلى الكتابة ..." (380) فتجلّى تحقيق "الإبداع" في مجال المسرح هو عند أدونيس رهين تجاوز "الخطابة"، كذلك، إلى "الكتابة"؛ إلاّ أنّ أدونيس لم يقتصر عند حدّ المسالك المؤدية إلى تأصيل هذا الفنّ، والتّأسيس له على هذا، وإنّما إعتبر الأمر مشروطًا، في رأيه، بالقدرة على تمييز "اللّغة المسرحيّة" عن "اللّغة الأدبيّة" عند ممارسة الكتابة المسرحيّة (381) فبدا الكاتب في ذلك ذاهبًا مذهب الدّاعين إلى عزل المسرح عن الأدب وإعتباره فنًّا قائمًا بذاته له أدوات تعبيره المخصوصة لا يتحقّق تحقّقا عمليّا دون التوسّل بها. وهو ما ذهب إليه أغلب المسرحيّين العربيّين المتمرّدين على السّائد من النّتاجات المسرحيّة بين ظهرانيهم وذلك منذ بداية هذا القرن بالأحرى (382). وبدا أدونيس من خلال ما ذهب إليه، مُلتقيًا في مسعاه إلى "التأصيل / التّأسيس" للمسرح العربي مع مسعى هؤلاء المسرحيّين العربيّين إلى إعادة إكساب المسرح هويّته. فلقد إعتمد في خطابه هذا، تعابير تنتمي إلى المعجم الذي

---

(378) المرجع السّابق، ص (310).
(379) أدونيس، بيان المسرح، بيانات لنهايات القرن، بحث الشريف به، ص (172).
(380) المصدر السّابق، ص (174).
(381) المصدر السّابق، والصفحات ذاتها.
(382) أنظر الباب الثالث من الفصل الرابع من بحثنا هذا وأنظر بالأخصّ كتابات أنطونان أرتو وبريشت وبيتر بروك وقد سبق التعريف بهما.

إعتمدوا وأثار مسائل تندرج ضمن السّجلّات التي إليها أحالوا . فلم يقتصر في ما ذهب إليه على تأكيد حاجة المسرح المنشود إلى لغة مسرحيّة تقوم ، حسب تعبيره ، على "لغة التّنافي ولغة الحوار المحتمل توتّرًا وصراعا . . . " (382) عوضًا عن "لغة الخطابة والتّعليم . . . لغة الايديولوجيا" السّائدة في المسرح العربيّ (383) وإنّما ألحّ على نوعيّة الاثر المنتظر من المسرح التّخييل لجنته المخصوصة أن يحدث في الجمهور الذي إليه يتّجه باجاباته فربط هذا الاثر "بالدّهشة" و الادهاش "وخلخلة" المعهود والمطمأنّ إليه وذهب الى أنّ "مسرحه شرط الإنسان . . . " الكلمة بعث "الوعي الدرامي" فيه إنّما هي "إيقاظ القلق والدّهشة . . . وتجاوز الدّراميّة السائدة بحيث لا يعود المسرح مشهدًا نستهلكه بل يصبح فعلًا يزلزلنا . . . " (384) مؤكّدا أهمّيّة "الرؤيا الشعريّة" المترفّعة عن الوقوف عند جزئيات الواقع النفسيّ الفرديّ أو الجماعيّ والدّاعية إلى الارتقاء إلى المدى الإيحائي الرمزي . والنّاظر في اللّهجة الغالبة على خطاب أدونيس هذا يلحظ فيها إندفاعة سحريّةً ونبرةً غنائيةً تذكّران بما تميّز به خطاب " أ. أرتو" من سمات عند نقده للمسرح الغربي السائد وعند إستشرافه للمسرح الآتي . فكثيرًا ما تكلّم هذا الأخير عن "السّحر" "والاثر السحريّ" للمسرح المنشود (385) وغالبًا ما سخر سخريّةً عنيفةً من المسرح النّفسيّ والإجتماعيّ السّائد ودافع دفاعًا مستميتًا عن المدى

382) أدونيس ، المصدر المذكور آنفا ، ص (175) .
383) المصدر السّابق الذّكر ، ص (173) .
384) المصدر السّابق ، ص (173) .
385) أ. أرتو ، المسرح وقرينه (سبق التعريف به) انظر تذييل المترجمة للكتاب ص (169) وانظر ص (83) بالأخصّ من الكتاب في نسخته الأصليّة وص (80) في نسخته المترجمة .

الأسطوري في المسرح المنشود وعمّا يتولّد عن هذا المدى من أبعاد إيحائيّة رمزيّة مفعولها على المتفرّجين أبعد وأدقّ (386) . وكثيرًا ما ألحّ أ. أرتو" – عند بيانه مواصفات المسرح الغربيّ السائد – على لا فاعليّته إذا ما قورن بالمسرح الذي إليه يتطلّع ؛ فكتب ، مثلا ، في كتابه "المسرح وقرينه" : "لم يعد المسرح [في صورته السائدة] فنّا ، أي أنّه فنّ لا جدوى منه . إنّه مطابق للفكرة الغربيّة عن الفنّ ، في كلّ تفصيلة من تفاصيله . لقد مللنا المشاعر الزخرفيّة العابثة والنشاطات التي لا يهتدى إلى شيء ... نريد مسرحا فعّالا ... نحن في حاجة إلى فعل حقيقيّ ..." (387) . ويكاد يتطابق المنحى الذي اتّخذه أدونيس في "خطابه الافتتاحي التأسيسي" هذا مع خطاب هؤلاء المسرحيين المتمرّدين تطابقا تامّا ، أحايين كثيرة ، فلقد أشار هذا الكاتب ، مثلا ، – عند سعيه إلى توضيح مقصده من "اللّغة المسرحيّة" المنشودة – إلى "الأهمّيّة الحاسمة [في] إلغاء المسافة بين الكلمة والشّيء ، اللّغة والفعل ... [تجاوزًا] للكتابة المسرحيّة العربيّة الراهنة [البعيدة] عن الشّيء وعن الفعل و [الحاجبة] للعالم بينما الغاية تحريره ، أي كشفه وإضاءته ..." (388) ويذهب أدونيس أبعد من ذلك في هذا المنحى عند بيان طبيعة "الدراميّة" المؤسّسة لهذه اللّغة المسرحيّة المخصوصة فيشير إلى أنّ "التوحّد البدئيّ بين الكلمة والشيء" (389) إنّما يعني أنّ "الدراميّة [المنشودة]. لا تتأسّس على الحدث أو على الكاتب ،

---

386) المرجع السابق ، ص (110 – 111) وص (186) في نسخته الأصل وهو ما يوافق ص (63) و(81) من الترجمة.

387) أنظر الخطاب الثالث الوارد في "المسرح وقرينه" ص (101) من الترجمة العربيّة ، الموافقة لـ : ص (172) من النسخة الأصل ، النقاط المسترسلة من لدننا .

388) أدونيس ، المصدر السابق الذكر . ص (176) ، الوضع بين معقّفين من لدننا ، وكذلك النقاط المسترسلة .

389) أدونيس ، المصدر ذاته ص (176) .

أو على الممثل ، أو على المشاهد ، وإنّما تتأسّس على العلاقة بين الكاتب والممثل والمشاهد في بؤرة الحدث ومداره ، وقوام هذه العلاقة هو بالضّرورة الرغبة في خلخلة الراهن ، وتخطّيه . . . وفي هذه الدرامية لا نمثّل الفعل ولا نستعيده ، لا نفسّره ولا نحاكيه وإنّما نحياه . . ." (390) فتتجلّى ، من خلال سمات هذه "اللّعبة المسرحيّة" ، المدى الفرجوي حاضرًا في نظرة أدونيس لهذا الفنّ حضورا مُلحًّا فهو يركّز على شَرْطَيّ المعايشة والمعاناة في صيرورة الفعل المسرحيّ تركيزًا يجعل منه هذا الأخير أقرب ما يكون إلى معاشرة وجوديّة يحياها أطراف اللّعبة المسرحيّة كاتبا وممثّلا ومشاهدا ، لا بعقولهم ومخيّلاتهم فحسب بل بأجسادهم وبمختلف حواس هذه الأجساد ، "فالمسرح العربيّ النّاشئ لا يجوز ، في تقديره ، أن يكتفي بمخاطبة المشاهدين ، فكريًّا ، وإنّما يجب أن يخاطبهم حسّيًّا وحركيًّا . . ." (391) بل تتمثّل اللّعبة المسرحيّة الحقيقيّة ، في نظره ، في تلك التي لا تكتفي بإبعاد" المشاهد عن نشوة البيان والفصاحة وإنّما هي تلك التي تُدخله نشوة الجسد والحركة . . ." (392) ، فتجلّت اللّعبة المسرحيّة المعنيّة ، إنّما هي تلك التي تُحقّق حالات "التمسرح" (393) التي كانت الشّاغل الأهمّ عند عدد كبير من هؤلاء المسرحيّين العربيّين المتمرّدين على المسرح السّائد والذين اعتبروا تحقيقها هو المسلك الوحيد الكفيل بإحياء هذا الفنّ وتحقيق هويّته الأصيلة (394) فلا غرابة ،

---

390) أدونيس ، المصدر ذاته ، ص(173) .
391) أدونيس ، المصدر ذاته ، ص(175) .
392) أدونيس ، المصدر عينه ، ص(175) .
393) نستعير عبارة "التمسرح" عن يوسف ادريس التي استعملها في نصّه التأصيلي الرّئيسي الذي سبق التعريف به ، ترجمة لمفهوم Théâtralité المتواتر الذّكر في النصوص الباحثة عن جوهر هذا الفن ، أنظر الفصل الرابع من هذا البحث .
394) أنظر الفصل الرّابع من بحثنا هذا بالباب الثالث منه على وجه الخصوص ، انظر كذلك ، مثلا ، بتربروك ، المساحة الفارغة ، ترجمة فاروق عبد القادر وخاصة فصل "المسرح المقدس" (سبق ذكره) انظر كذلك :
Guy Dumur, Echecs et reussites du théâtre contemporain; op. cit.
J. Duvignaud, J. lagoutte, le théâtre contemporain op. cit.

من ثمّة ، أن نلمس في تعابير أدونيس ما يُحيل إلى آراء كثيرة عبّر عنها هؤلاء في ما كتبوا وخاصّة منهم أ. أرتو ومن تبعه من اللاّحقين . فالموقف الخاصّ الذي خصّ به أدونيس مسألة "اللّغة المسرحيّة" المخصوصة عند نقده للممارسة العربيّة لهذا الفنّ وعند تصويره للمسرح العربيّ المنشود ، والحاجة ، عند بيان مواصفات هذه اللّغة ، إلى ضرورة تجاوز جزئيّات الواقع إلى كوامنه وإلى إبراء المسرح ، تبعًا لمواصفات هذه اللّغة ، "فعلًا يزلزل" من تُوجَّهُ إليهم مناجاته "فيُدخلهم نشوة الجسد"، إنّما ذلك لا يعدو أن يكون أصداء لحماسة " أرتو" الشّاعريّة وهواجسه الحالمة بمسرح جديد ومختلف . ويكفي أن ننظر في "البيان الأوّل لمسرح القسوة" (395) حتّى نتأكّد من الأمر. فلقد استهلّه بالإعلان في لهجة لا تخلو من حدّة وتحدّ، عن أنّه "لا يمكن الاستمرار في تدنيس فكرة المسرح الذي لا يكتسب قيمته إلاّ بالارتباط ارتباطًا سحريّا وفظيعا بالواقع وبالخطر ..." (396) معتبرًا أنّه لن تعود "إلى المسرح قدرته الحادّة على التّأثير إلاّ إذا [أعيدت] إليه <u>لغته</u> ..." (397) ويبدو ما جاء في متن البيان وكأنّه سعيٌ إلى الوقوف عند صفات هذه اللّغة وبحثٌ عن السّمات الموكلة إليها . بل تكاد تَمْثُل مسألة اللّغة المسرحيّة المخصوصة في نصوص أ. أرتو التّنظيريّة نقطة التّقاطع بين كلّ ما جاء فيه من قضايا المسرح وغاية المرام من التّنظير

---

395) A. Artaud, le théâtre et son double, op. cit. p. (135 - 152).
أنظر ترجمة سامية أسعد للكتاب ، ص (73 — 88).

396) A. Artaud, le théâtre et son double, op. cit. p. (135).
عدنا إلى إعادة ترجمة هذه الفقرة لعدم اقتناعنا بترجمة د. سامية أسعد ، قارن النّصّ الأصلي بترجمة سامية أسعد ، المسرح وقرينه ، (سبق ذكره) ، ص (73) .

397) أ. أرتو ، المسرح وقرينه ترجمة د. سامية أسعد ، ص (73) . غيّرنا "أعدنا" "بأعيدت" ، لمناسبتها مع السّياق وعدم تعارضها مع النّصّ الأصلي. قارن النّصّ الأصلي ص (135) .

فيها ، سواء تعلّق ذلك بإدانته للمسرح الغربي أو برسمه لملامح المسرح الحقيقي الذي ينشد . فلم يظهر هاجس اللّغة المسرحيّة المخصوصة فحسب في الرسائل الأربع التي وجّهها أرتو إلى بعض معاصريه والتي وسمها بـ : "رسائل عن اللّغة" (397')، وإنّما تواتر حضور مسألة اللّغة هذه في باقي نصوصه تواترًا ملفتًا للانتباه . وما فصل "الإخراج والميتافيزيقا" (398) – مثلًا – إلّا صورة للأمر إنطلق فيه من نقد بعض قراءة للوحة أحد الرسامين القدامى (399) موسومة بـ "لوط وبناته".
فأبرز من خلال قراءته تلك ثراء اللّوحة التعبيريّ وقوّة تأثيرها على المشاهد الذي كان . وأعاد هذا الثراء التعبيري وكثافة التأثير إلى إعتماد صاحب هذه اللّوحة "لغة الرسم" المخصوصة ليستنتج :
" أن هذه اللّوحة هي ما يجب أن يكون عليه المسرح ، إذا عرف كيف يتكلّم اللّغة الخاصّة به ." (400) وقياسا أ. أرتو التأثير المنتظر من المسرح الحقيقيّ الذي ينشد ، على الأثر الذي تركته هذه اللّوحة فيه – بناءً على خصوصيّة اللّغة التي عليها انبنت ، دفعه إلى الإلحاح على ضرورة تمييز "اللّغة المسرحيّة" عن اللّغة الأدبيّة" فأشار ، من ناحية ، إلى " أن الحوار . . . ليس ملكًا للمسرح [وحده] . . . إنّه ملك للكتاب [و] دليل ذلك أن مؤرخي للأدب ينظرون إلى المسرح

397') يتعلق الأمر بأربع رسائل مرقّمة من (1) إلى (4) تقع بين ص : (92) وص (107) بالنسبة إلى النسخة المترجمة وبين ص (159) وص (164) بالنسبة إلى النسخة الفرنسية الأصل من المرجع السابق الذكر .

398) المرجع السابق الذكر ، ص (26 – 29) بالنسبة إلى الترجمة العربية، وص : (47 – 59) بالنسبة إلى النسخة الأصل .

399) هو الرسام لوكاس فان ليدن عاش بين القرنين XV و XVI ، أنظر المرجع السابق الذكر ، المعطيات ذاتها .

400) المرجع السابق ص (29) الموافق لص : (52) من النسخة الفرنسية .

على أنّه نصّ ثانويّ من تاريخ الكلمة المنطوقة ، ويخصّص له المكان الذي يناسب وضعه هذه . " (401) وذهب ، من ناحية أخرى ، إلى " أنّ خشبة المسرح مكان مادّي ملموس يطلب منّا أن نملأه ونجعله يتكلّم لغة ملموسة . . . " وليس هذا الكلام غريبًا عن " . . . التوحّد البدئيّ بين الكلمة والشيء " الذي دعا إليه أدونيس ، وليست "نشوة الجسد" التي تحضر عبرها هذا الأخير ولا "الرؤيا السحرية" مقطوعة الصّلة عمّا ذهب إليه " أ. آرتو" . ففي هذا النصّ ذاته من أنّ " على الكلام الملموس الموجّه للحواسّ ، أن يرضي الحواسّ أوّلا . . . وأنّ هناك شعرًا للحواسّ ، كما أنّ هناك شعرًا للكلام . . . " (402) إلّا أنّ فحص النظر في المنطق الذي احتكم خطاب أدونيس ، يلاحظ أنّ هذا الكاتب لم يتخطّ بعد الحاجة على اعتبار التمييز بين "اللغة المسرحية" عن "اللغة الأدبية" شرطًا ضروريًا من شروط رسم المسالك المؤسّسة لممارسة مسرحية عربية جديدة ، مستوى العبارات والأماني . فبينما خاض " أ. أرتو" بصور متعدّدة في كلّ ما من شأنه أن يحقّق هذه اللغة المسرحيّة المخصوصة ويجعل منها حقيقة ملموسة تتناول بالتحليل والدّرس مختلف العوامل الفاعلة في المسرح بشكل تبدو معها سمات التعدّد والتركيب في النّاتجات المسرحيّة وفي اللغة التي تعتمد (403) ، لا يكاد أدونيس يتجاوز ، عند بيانه مواصفات المسرح المنشود الإلحاح على الأثر الذي يجب أن يتركه هذا المسرح في من توجّه إليهم نتاجاته . بل لم يبد في نصّ خطابه معنيًّا بالأمر ولا منشغلا به انشغالا فعليًّا . فرغم إلحاحه على أهمّية المدى الفرجويّ الحسّيّ في المسرح ، ورغم تأكيده ضرورة تمييز "اللغة الأدبيّة" من حيث تحقيقها لحالات "المسرح"

---

401) المرجع السابق (30) الموافقة لـ ص (53) من النسخة الفرنسية الأصل .

402) المرجع السابق ، ص (30) الموافقة للنسخة الأصل لـ ص (54 — 56) .

403) أنظر بالأخصّ البيانين الأوّل والثاني لمسرح القسوة ، وخاصّة تفصيله للكلام عن مختلف وجوه الإبداع المسرحي ، وذلك من خلال إفراد فقرة في البيان الأوّل لكلّ وجه من تلك الوجوه : الإخراج ، اللغة الركحيّة ، الموسيقى ، الإضاءة ، الأزياء ، الركح / القاعة ، المناظر ، الممثّل ، طرق التشخيص ، عناصر الفرجة وذلك إضافة إلى تعرّضه إلى المسائل ذاتها بشكل متفرّق في مختلف نصوصه الأخرى . أنظر ص (135 — 153) من النسخة الأصل وص (79 — 83) من الترجمة العربية لهذا المرجع .

المنشودة، فإنّه لم يتعرّض بالتحليل أو بالوصف لمكوّنات هذه اللغة المخصوصة ولا إلى ما يمكن أن يميّزها عن "اللغة الأدبيّة". فلم يفرد أدونيس، مثلاً، إلى جانب ما أفرده للكلام والكلمات، موقعًا للظلّ والضوء في هذه "اللغة المسرحيّة" التي إليها أشار ودعا، ولا للحركة والسكون ولا للأحجام والمساحات ولا للألوان. كما أنّه لم يتحدّث في مشترطات إنجاز هذه اللغة المسرحيّة ولم يشر إلى مختلف الفواعل التي تقف وراءها، فلم يعالج، مثلاً، مسألة الإخراج وموقع المخرج من صيرورة الإبداع المسرحيّ ولا قيمة الأداء ومكانة الممثّل منها ولا مواصفات حيّز التمثيل وطبيعة الصلات بين هؤلاء الفواعل بينهم وبين جمهور المشاهدين. فبدت "اللغة المسرحيّة" في خطاب هذا الكاتب مقصورة على لغة الحوار لا تكاد تتعدّاها وبدا الفاعل الرئيسي إنّما هو الكاتب/الشاعر لا غير. في حين انبنى خطاب الداعين "اللغة المسرحيّة" المخصوصة من بين المنظّرين على النتاجات المسرحيّة العربيّة الذي تبنّى أدونيس أهمّ تطلّعاتهم، على حدّ مكوّنات هذه اللغة بشكل رئيسي، وبدا سعيهم إلى ذلك مركّزًا على نفي الموقع الذي احتلّه النصّ الأدبيّ المكتوب من صيرورة الإبداع المسرحيّ. وتراوحت مواقفهم بين رفض لأولويّته المطلقة وبين الدعوة إلى الاستغناء عن النصّ بل "والتحرّر من دكتاتوريته ودكتاتورية الكاتب صاحبه" (404). ولكنّهم يكادون يلتقون كلّهم حول اعتبار المسرح فرجة أوّلا يكون. واجماعهم على تنزيل الفرجة منزلة الأساس الذي عليه يقوم جوهر الفنّ المسرحيّ، وارتقى بالعرض المسرحيّ من مجرّد نتاج من الدرجة الثانية بالنسبة إلى هذا النصّ باعتباره في أحسن الأحوال تجسيدًا له لا غير، إلى موقع الغاية القصوى من العمل المسرحيّ. ومثل هذا الأمر جعل من مفهوم "اللغة المسرحيّة" مفهومًا لا تختزل دلالاته في مجرّد التقنيات

---

404) انظر أ. أرتو المذكور ص (59) الموافق لـ ص (107) من النسخة الأصل.

الدراسة المخصّصة لقواعد النّوع التي تقوم عليها الكتابة الأدبيّة الدراسة (5 ب 4) وإنّما تمتدّ مفردات هذه اللّغة وتبنيتها منفتحة على كلّ ما تقوم عليه الفرجة من مسموع ومنظور ومحسوس. وأصبحت "الكتابة" في هذا السياق لا تقتصر على العلامات اللّسانيّة وحدها وإنّما تتّسع لتشمل ضروبًا أخرى من العلامات تعتمد سُننًا متعدّدة ومختلفة (6 ب 4) وتحتمت عن ذلك مسائل من نوع جديد ترتبط بعلاقات هذه السّنن بعضها ببعض في إطار هذه اللّغة المركّبة وتتعلّق بالبحث في الوسائل الكفيلة بإنشاء نحو لهذه اللّغة ذاتها. ولقد كان تعرّض " أ. أرتو" التّطبيقيّ من بين العصور الأولى التي طرحت فيها هذه المسائل طرحًا جدّيًّا لم يخلُ من تسرّع وإشكال إمتدّ في خطابات اللّاحقين به من المسرحيين المجدّدين فتولّدت في إطارها القضايا التي أثيرت والحلول التي اقترحت حلولاً وتأويلاً، تقاسمًا وتطويرًا (7 ب 4). ولقد عمل أ. أرتو في تجربته التنظيرية على إلغاء تغليب أمر " اللّغة المسرحيّة" المنشودة على وجوهها المختلفة ساعيًا إلى الإقناع بمشروعيّة معالجتها ومواجهة المسائل التي اقترح، مقوّمًا التّجارب المسرحية الغربية السائدة، حينًا، مقارنًا إيّاها بفنون الفرجة الشرقية حينًا ثانيا، محدّدًا المهامّ التي تنتظر "المسرحيين الحقيقيين" حينًا ثالثًا، راسمًا الطّرق التي يجب أن تخضع لها

---

5 ب 4) أنظر على سبيل المثال :
Pavis P. Dictionnaire du théâtre, op. cit. p: (143-144).

6 ب 4) أنظر بالأخص :
Anne Ubersfeld , Lire le théâtre op. cit: p: (13-57), (152-202), (299-304).
Anne Ubersfeld , sur le signe théâtrale et son referent, in travail théâtral n 31, Avril-Juin 1978, p: (120).

7 ب 4) لا يكاد يغيب ذكر أرتو عن أيّ نصّ المؤرخ أو المحلّل للمسرح الغربي الحديث ولا تخلو منه وخاصّة منها ما تعلّق باللّغة المسرحيّة الخاصّة، أنظر على سبيل المثال :
G. DUMUR, Echecs et reussites du théâtre contemporain, in histoire des spectacles op. cit. p: (1309-1348).
أنظر كذلك : التّحليل الذي أنجزته د. سامية أسعد بترجمتها الكتابة "المسرح وقرينه" ص (153) وما بعدها.

صيرورة الإبداع المسرحيّ المنشود في شيء من الإصرار ، أحايين كثيرة ، متعدّياً في أغلب نصوصه إلى النّظرة المُخضِعة المسرح للأدب والمسرحيات للغة الكلمات . فاعتبر الحدّ الأدنى الواجب تحقيقه حتى "يبعث المسرح" متمثّلاً في تحديد " ما يميّزه عن النصّ والكلمة الخالصة ، والأدب ، وكلّ الوسائل المكتوبة والمُثبّتة الأخرى . . . " (408) وذهب إلى أنّ على رجال المسرح - بناءً على ذلك - أنْ يعثروا على نَحْوِ هذه اللّغة الجديدة . الحركة مادّتها ورأسها ، وألفها وياؤها . . . [تنطلق] من ضرورة الكلام أكثر من انطلاقها من الكلمة المُكوّنة سلفاً . وإذْ نجد في الكلمة طريقاً مسدوداً ، نعود إلى الحركة تلقائياً و [نلامس ملامسة رقيقة] ، وهي مارة ، [بعضاً من] قوانين التعبير المادّي الحسّي . . . " (409) معتبراً فنون الفرجة المنتشرة في الشرق الأقصى نموذجاً يجب أن يُقتدى به متى نرنو إلى بناء هذه اللّغة المخصوصة فلقد عرف المسرح الشّرقيّ - حسب تقديره - كيف يحتفظ للكلمات بقيمة قابلة للتمدّد ، ما دام المعنى الواضح في الكلمة ليس كلّ شيء . هناك موسيقى الكلمة التي تخاطب اللاّشعور مباشرة . لا توجد في المسرح الشرقيّ لغة للكلمات ، بل لغة مكوّنة من الحركات ، والوقفات ، والإشارات ، ولكلّ من هذه العناصر . . . القيمة البيانية التي تتمتع بها اللّغة الأخرى ، وينسبون إليها قدرات سحريّة مباشرة . ويدعونها إلى مخاطبة الحواسّ ، لا الفكر فقط ، وإلى الوصول - عن طريق الحواسّ - إلى مناطق أغنى وأخصب من الإحساس المتحرّك . . . " (410) ولم تبدُ عنايةُ أ . أرتو بمسألة "اللّغة المسرحية" باعتبارها مسألةً فكرية فحسب ،

---

408) المرجع السّابق الذكر ، ص (93) بالنّسبة إلى النّسخة العربية ، يوافق ذلك ص (160) من النسخة الأصل .

409) المرجع السّابق ، ص (97) بالنّسبة إلى الترجمة الموافقة لـ ص (167) من النسخة الأصل ، وضعنا ما بين معقفين ما عدّلناه في نص الترجمة ، سعياً منّا الى مقاربة النص الأصل أكثر . عارن النّصين .

410) المرجع السّابق ، ص (105) من الترجمة الموافقة لـ ص :(181 180)من النّص الأصل .

وإنّما تجلّت في خطابه التنظيريّ مرتبطةً أشدّ الارتباط بالممارسة الإبداعية لا نجد معناها إلّا إذا ما تُرجمت على صعيدها ترجمةً فعليّة ولذلك لم يتوانَ عند بيان ميزات هذه اللّغة المسرحية من الدّعوة إلى ضرورة "تغيير النّقطة التي ينطلق منها الخلقُ الفنّي ، وقلب قوانين المسرح المعتادة رأسًا على عقب واستبدال اللّغة [المنطوقة] بلغة مختلفة الطبيعة ، تساوي إمكانيّاتها التّعبيريّة بلغة الكلمات ، لكنّها تنبع من نقطة [أكثر اختفاءً في الفكر وأبعد غورًا] ..." (411) . ولم يتردّد "أ. أرتو" في تثبيت الإخراج الدّور الأساسي في صيرورة الإبداع المسرحيّ باعتباره يمثّل "اللّغة المسرحية الخالصة" وليس "مجرد انعكاس لنصّ مكتوب ومجموعة العوائق المادية التي تنبعث من المكتوب إذ الإخراج هو "انعكاس ملتهب – حسب تعبيره – لكلّ النتائج ... [التمثيلية] عن الحركة ، والكلمة والصّوت الموسيقي وتركيباتها ..." (412) ولا سبيل إلى تحقيق هذا الانعكاس إلا على الرّكح ولا يمكن أن تتمّ نتائجه إلّا أمام [الرّكح] فوق [الرّكح] ..." (413) . ونظرة "أ. أرتو" هذه "للّغة المسرحية" للإخراج ، تُرتّب المخرج – إذا أدّى دوره حقًّا – (414) منزلة المبدع الحقيقيّ في مجال الفنّ المسرحي بدلًا عن المؤلّف ، وذلك باعتباره المسؤول وحده ، في رأي أرتو ، باللّغة المسرحيّة في تمثيلها والمتصرّف فيها تصرّفًا فعليًّا .

وجليّ ، ممّا تقدّم ، أنّ تناول أ. أرتو لمسألة التمييز بين "اللّغة المسرحية" و"اللّغة الأدبيّة" مندرج فعلًا ضمن نظرة شاملة لهذا الفنّ أخرى، ومحدثة انقلابًا فعليًّا في مجال الممارسة المسرحية الغربيّة لم يعهد

---

411) أنظر المرجع ذاته ص (57) من النصّ المترجم الموافق لـ ص(166-167) من النصّ الأصل .
412) المرجع السّابق ذاته ، أنظر : ص (111) في النسخة الأصل وذلك يوافق ص : (63-64) من الترجمة العربية .
413) أنظر في البيان الأوّل لمسرح القسوة الموقف الذي خصّ به الكاتب الإخراج عندما سعى إلى حدّ سمات اللّغة المسرحية ص (82) بالنّسبة إلى النّسخة العربية وص (142) بالنّسبة إلى النّسخة الأصل .
414) أنظر نقد أ. أرتو للتصوّر السائد لوظيفة المخرج والإخراج عند النقاد وعند المخرجين أنفسهم ، في "الرسالة الأولى عن اللّغة" ص (72 – 73) بالنّسبة إلى الترجمة العربية وص (157 – 162) من النصّ الأصل للمرجع المشار إليه آنفًا .

خافيا على العارفين بتاريخ هذا الفنّ في هذا القرن (415). فطبيعيّ أن يعثر الباحث عن صدى للآراء التي عبّر عنها هذا الفنّان بالمسرح إلى حدّ الجنون في خطاب أدونيس التأصيلي/التأسيسي إلاّ أنّ الناظر في هذا الصدى يجده محدود الآفاق. لا لأنّ أدونيس اكتفى بتبنّي ما عبّر عنه "أ. أرتو" ومن سار على نهجه من تطلّعات دون أن يذهب بها إلى غاياتها في مجال الممارسة المسرحيّة العربيّة المنشودة، إنّما لأنّه وقع في عدد من المفارقات. لعلّ أهمّها إصراره، من ناحية، على أولويّة النصّ المكتوب في صيرورة الإبداع المسرحيّ، ودعوته، من ناحية ثانية، إلى تحقيق حالات من "التمسرح" اعتمادًا على "لغة مسرحيّة" مخصوصة بدت مواصفاتها في نصّ خطابه التأصيليّ أبعد ما تكون عن لغة الكلمات

ولا يعود هذا الأمر، في رأينا، إلى عدم دراية الكاتب بالمسائل التقنيّة المتعلّقة بالإنجاز الفعليّ للعروض المسرحيّة فحسب، وإنّما يعود ذلك، بالأساس، إلى اندراج تناوله مسألة اللّغة المسرحيّة المخصوصة وقضيّة تأصيل هذا الفنّ وتأسيسه، ضمن مشاغل أعمّ، هي مشاغل تقييم الموروث العربيّ الإسلاميّ، وضمن حقل "التحوّل" الواجب إجراؤه في الذهنيّة العربيّة الإسلاميّة بحكم ما يتراءى له من تناقض بين هذا الموروث العربيّ الإسلاميّ في كلّيته وبين الإبداع في شموليّته وإطلاقيّته. لذلك يلاحظ الباحث أنّ الكاتب في دعوته إلى التمييز بين "اللّغة الأدبيّة" و"اللّغة المسرحيّة" لم يتعمّق، مثلما رأينا، في بيان طبيعة الاختلاف بين اللّغتين باعتبارهما لغتين خصوصيّتين تستجيب كلّ واحدة منهما إلى مستلزمات جنس من التعبير الفنّي خاصّ، وإنّما نزّل أمر التمييز بين اللّغتين في إطار تناوله مسألة اللّغة الإبداعيّة واللّغة الإتّباعيّة بشكل بدت معه

---

415) أنظر تذييل د. سامية أسعد لترجمتها لكتاب أ. أرتو المذكور ص (153) وما بعدها، أنظر التعريف بكتاب أرتو "المسرح وقرينه" في كتاب جان دوفينيو وجان لافو، المسرح المعاصر (بالفرنسية) وقد سبق ذكره ص (214). أنظر كتاب بروك "المساحة الفارغة" أنظر كتاب جان فيلار "التقاليد المسرحية" وقد سبق ذكرهما، أنظر كذلك:
BINER, P., Le living théatre, La cité, Genève, 1968.
VIRMAUX, A., Antonin Artaud et le théâtre, 10-18, Paris, 1977, p (295-372).

"اللغة الأدبية" وكأنها من حيث اختلافها مع "اللغة المسرحية" المنشودة، هي لغة الاتباع والتكرار. ليس ذلك مقصوده، طبعًا، وإنما قد حدث في نص خطابه هذا ضرب من الانزياح أهمل بمقتضاه معالجة ثنائية "اللغة المسرحية" و"اللغة الأدبية" التي أعلن عنها، ليعمد إلى معالجة ثنائية أخرى هي ثنائية اللغة الإبداعية/واللغة الاتباعية الحاضرة في هذا النص بشكل ضمني والتي ما فتئت ترد في أغلب نصوصه التنظيرية السابقة. ولعل ما يوضح هذا الأمر أكثر ويؤكد ما ذهبنا إليه هو التطابق التام الذي لاحظناه بين ما ورد في فقرة من النص الحالي وبين ما ورد في فقرات من كتابه "الثابت والمتحول" عند تناوله مسألة الإبداع الشعري بالتحليل. فلقد ذهب في هذه الأخيرة إلى التمييز بين "اللسان" أو "اللغة" وبين "الكلام" فاعتبر الأول يمثل عناصر الثبات في حين تمثل الثاني، في نظره، عناصر "التغير والتحويل" (416)، وربط الإبداع الشعري "بالكلام" وأعلن أن "الشعر ليس اللسان، وإنما هو الكلام." (417) وقد عاد في نصه التأصيلي التأسيسي للمسرح العربي هذا إلى المنطلق الإبداعي ذاته الذي اعتمد في كتابه المذكور والقائم على التمييز "السوسوري" و"التشومسكي" بين مستويات اللغة (418) وإلى التعابير ذاتها يحلل من خلالها مقصده من ثنائية "اللغة المسرحية" و"اللغة الأدبية". فكتب "... نفهم، بشكل أوضح معنى اللغة المسرحية حين نميز بين اللغة والكلام: تختص اللغة عناصر الثبات أو الاستمرار، أما الكلام فيختص بعناصر التطوير والتحويل ..." (418') عن الإبداع المسرحي،

---

416) أدونيس، صدمة الحداثة سبق التعريف به ص: (149).

417) المرجع السابق، الصفحات ذاتها.

418) يعتمد أدونيس في ما ذهب إليه على التمييز الذي أقامه فردينان دي سوسير F. DE Saussure بين اللغة Langue والكلام Parole، ملحًا إلحاحًا خاصًا على المدى السلبي في تعامل الانسان مع الأولى باعتبارها مجموع القوانين والقواعد ومجمل الرصيد المشترك بين من يستعملها فلا يكاد الانسان يعتمد في إطارها إلا الذاكرة، ومبرزا بشكل خاص إيجابية الصلة بالكلام باعتباره الممارسة الفعلية وهو، من ثمة، مجال الإبداع الممكن وإلى التمييز ذاته أشار ناحوم شومسكي "N. Chomsky" بعد أن أبرز بعض الفروقات الدقيقة في النظرية السويسرية فأقام الثنائية: compétence / Performance، أنظر بالأخص في:

- Langue et parole in Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage de O. Ducrot et T. Todorov O p. cit p: (155-161).
- Dictionnaire de linguistique, Larousse op . cit. p: (276 - 283), (358-362).

418') أدونيس المصدر السابق الذكر، ص (175).

من خلال تجسيد "اللّغة المسرحيّة" المخصوصة متمثّلا ، تماما مثل الشعر ، في "الكلام" لا في " اللّغة " أو " اللّسان " . ويتجلّى من وراء هذا أنّ همّ الكاتب عند تعرّضه لمسألة " اللّغة المسرحية " إنّما هو الإقناع بأن اللّغة العربية الحاليّة تمثّل في ذاتها عائقا دون انطلاقة الإبداع وذلك بحكم ما انبنت عليه وما ترسّب فيها من موروثات تمجّد الإتباع وتفرضه على مستعمليها . وهذا ما يفسّر ، في رأينا ، إلحاح الكاتب في نصّه هذا على استعراض الصعوبات التي تقف أمام الكاتب العربي وتمنعه من ممارسته الكتابة المسرحية . وهذا ما يعلّل إلحاحه، في الآن ذاته ، على أنّ اللّغة العربيّة المتوفّرة للكاتب العربيّ إنّما هي " بيان وفصاحة من حيث هي لغة وحي إلاهيّ . . وإنشاء وتمجيد من حيث أنّها لغة إعجاز وإبهار..." (419) ويتميّز بتأكيده " أنّ الكلام الذي [ورثه هذا الكاتب العربي و] يرثه لم يكن تحويليّا ، بقدر ما كان رسما تمجيديّا للنموذج ،فكأنّ أسلافه لم يكونوا يتكلّمون بقدر ما كان يتذكّرون . . . " (420). ولعلّ في هذا المنحى ما يفسّر ، في الآن ذاته ، إلغاء الشّرط الذي استرط أدونيس لتأصيل هذا الفنّ والتأسيس له بالهدف الذي حدّد من وراء ذلك ويعلّل قيام هذا "الشرط/الهدف" مقام المحور الأساس الذي احتكم منطق هذا النّصّ ، فاندرج ما ورد فيه ، حسبه ، ضمن شاغل أعمّ علته المباشرة بالفنّ المسرحيّ وبممارسته العمليّة رقيقة . فهذا النّصّ الذي أفرده للمسرح العربي وسبل تأصيله وتأسيسه يكاد لا يعدو أن يكون فرصة جديدة أتاحها الكاتب لنفسه ليدعو من جديد إلى ما سبق أن دعا إليه في نصوص أخرى ، وإلّا فكيف نفسّر فقره الممارسة المسرحيّة في ذاتها وتنزيله مسألة اللّغة المسرحيّة المخصوصة في إطار أعمّ يمسّ كنه الإنسان العربي وثقافته ، فيدعو ، تحقيقا لتلك اللّغة المخصوصة ، إلى إعادة النّظر الجذريّة في هذا الانسان العربي وفي تراثه ؟ أفلم يخلص في خاتمة تعرّضه لمسألة "اللّغة المسرحيّة" تلك إلى أنّه " لا يمكن التّوصّل إلى لغة مسرحيّة حديثة دون إعادة

---

419) المصدر السّابق الذكر ، ص : (174 ـ 175) .

420) المصدر السّابق الذكر ، ص (175) .

نظر جذريّة في الموروث ، أي دون إعادة نظر في مفهوم اللّغة ، ومفهوم الكلام ، ودون فهم جديد للانسان العربي والواقع العربيّ ..." (421) ؟

421) أدونيس، المصدر السّابق الذكر ، ص(175) .

5 ـ 4 ـ مسالك التأصيل : المنطق والاتّساق والحدود :

لقد تجلّت ، في ما عالجنا من نصوص في الباب السّابق ، صورٌ من الاختلاف بين التوجّهات الثلاثة في حدّ مسالك التأصيل الإبداعي ، لم تكن غريبة عمّا وقفنا عليه من تباين بين مسالك التأصيل التنظيريّ التي رأينا ولا عن المنطلقات الأساسيّة التي حدّدت تلك التوجّهات.

والنّاظر في مظاهر الاختلاف هذه ، يلاحظ أنّها تبلورت في شكل مقاربات للممارسة المسرحية اختلفت بحكم طبيعة النّظرة لهذا الفنّ وباعتبار سلّم الأولويات التي أخضع لها أتباع كلّ توجّه من التوجّهات الثلاثة الرّئيسيّة تصوّراتهم للمسالك الموصلة إلى تحقيق المسرح العربيّ المنشود . إلاّ أنّ ممعن النّظر لا يَعْدِم صُوَرًا من الالتقاء في نصوص أتباع هذه التوجّهات ، على ما بين تصوّراتهم تلك من تباعد وتباين .

ولعلّ أهمّ صورة مُجَسِّدة لهذا الالتقاء بين هذه النّصوص إنّما هي خضوع الخطاب التأصيليّ ، عند الخوض في مسالك الممارسة الإبداعيّة المنشودة ، إلى ترسيمة واحدة ، هي التّجسيد الظّاهرُ للمنطق الخفيّ الواحد الذي احتكم نصوص هذا الخطاب كلّها ، على ما بينها من تباين في المنطلقات وتعارض في الرؤى سبق أن أومأنا إليهما .

ولقد ارتكزت هذه التّرسيمة على عُنْصُرَيْن اثنين يتمثّل الأوّل منهما في العمل على ترجمة التطلّعات المعبّر عنها في الدّعوات التأصيليّة إلى مسائل محدّدة ترتبط بالممارسة العمليّة لهذا الفنّ بشكل تبدو معه هذه المسائل بمثابة مهام رئيسيّة مضبوطة المعالم يعتبر الواحد من أصحاب هذه النصوص

إنجازها أمراً ضرورياً، إذا ما رام المسرحيّون تحقيق التطلّعات الجامعة والمتمثّلة في الخروج بالممارسة العربية لهذا الفن عن الاتباع وتحقيق إبداع مسرحيّ فعليّ يعمّق علاقة هذا الفنّ بمحيطه العربيّ الاسلامي .

أمّا ثاني العنصرين فينجلّى في حدّ المقاربة العمليّة الكفيلة بإنجاز تلك المهامّ. وتتجسّد هذه المقاربة في تحديد مواصفات مخصوصة لممارسة المسرح تضمن ، في رأي صاحب النّص، تماهيها مع الذّات فتنعكس من خلالها ، من ثمّة ، بطرة إلى الآخر وإلى ممارسته لهذا الفنّ وتنظيراته لها تختلف باختلاف طبيعة المهام المحدّدة .

ولقد تجسّد المنطق الخفيّ الجامع هذا في تلك العلاقة الإلزاميّة التي ربطت بين طبيعة العنصرين المبنيّة عليهما التّرسيمة المذكورة . إذ بدت طبيعة المهمّة التي حدّدها صاحبُ النّص، بناءً على رؤاه للذّات ولهذا الفنّ ، هي التي تُحَدِّدُ مواصفات المقاربة المعوّل عليها في تحقيق المسرح المنشود . فتجلّت طبيعةُ المهمّة المحدّدة واقعةً موقعَ المحْور الذي على أساسه انبنت اختلافات أصحاب النّصوص التّأصيليّة في حدّ المسرح المنشود وفي ضبط المسالك الموصلة إليه ، وبدت التنويعات للمقاربة الواحدة ناجمة عن الفريقات التي يُدخلها صاحب هذه الدعوة أو تلك على طبيعة المهمّة الجامعة التي تحدّدت في خطاب أتباع التوجّه الذي اندرج ضمنه . ولقد تعدّدت الفريقات والتّنويعات عند أتباع التوجّه الواحد بتعدّد الشواغل والمساءلات النّاجمة عن طبيعة الجدل القائمة عليه المهمّة المحدّدة من لدُن أتباع هذا التوجّه أو ذاك .

ووقوفنا على المنطق الخفيّ الجامع بين نصوص هذا الخطاب التّأصيليّ ، في مجمله ، مكّننا من الكشف بشكل أوضح ، على المدى الإشكالي الذي شقّ هذا الخطاب فرسم حدوده وآفاقه . فمن خلال آليّات هذا المنطق تجلّت العناصر الفاعلة في هذا الخطاب وتوضّحت بشكل أخصّ كيفيّات تمفصل هذه العناصر مع ما هو ، من ناحية ، كامن وراء مفهومَيْ الاصالة والتّأصيل من رؤى ومواقف لا تخلو من أبعاد سياسيّة وايديولوجية ومع ما يميّز ، من ناحية ثانية ، المسرحَ في ذاته من خصائص، ومع صلات

أصحاب هذه الدّعوات التّأصيلية ونصوصهم بوجوه ممارسة هذا الفنّ وبنصوص الخطاب التنظيري الحديث لرجال المسرح الغربيّ المعاصرين ، من ناحية ثالثة ، فبدت المناحي المقترحة لتحقيق تطلّعات الخطاب التّأصيلي ، من ثمّة ، مرتبطة في ما بينها من حيث إختلافها ذاته .

فتركيز أتباع التوجّه الأوّل مقاربتهم لتحقيق المسرح العربيّ المنشود على بناء "النموذج العربي المضاد" وانصرافهم من ثمّة الى العمل على رسم معالم الصورة النّهائيّة التي تكون عليها النتاجات المسرحيّة المنشودة ، إنّما هما نتيجة حتميّة لسُلّم الأولويّات الناجم عن مهمّة "تحقيق العمق المفقود" للممارسة المسرحية العربيّة التي ترجمت التطلّعات التّأصيلية في خطاب هؤلاء (422) . فلقد بدا فعل التّأصيل حسبها مشروطا ، أوّلا وقبل كلّ شيء ، بتحقيق صور من "العراقة" في النتاجات المسرحيّة المنشودة، من ناحية،وبتحقيق التمايز عن الغرب ونتاجاته المسرحيّة ، من ناحية أخرى . ومهما إختلفت صور هذا "النموذج المضاد" المنشود وتعارضت من نص إلى آخر ، فإنّ المقاربة المعتَمَدة خاضعة إلى المنطق ذاته . فسواء تجلّى "النموذج — مثلا — في صورة "قالب/وعاء" مستوحى من التّراث الشعبيّ وقادر على إستيعاب مختلف التّعابير الفنّية مثلما إشترط توفيق الحكيم (423) أو في شكل بنية محدّدة للعرض والفرجة الشعبيّين مثلما بيّن شريف خزندار (424) ، وسواء أكان "النموذج" قائما على شخصيّة نمطيّة منغرسة في الجمهور الشعبيّ تقوم على أساس ميزاتها خصائص الحفل المسرحي مثلما ذهب إلى ذلك يوسف إدريس (425) أو كان مبنيا على فنون

(422) أنظر الباب الثاني من العمل الخامس هذا وخاصّة الفقرة : (5 — 3 — 1)

(423) أنظر قالبنا المسرحي لتوفيق الحكيم خاصّة : ص (12) و (14) وانظر الفقرة (5 — 3 — 1 — 2 — 1) من هذا الفصل

(424) أنظر نص شريف خزندار التأصيلي الاساسي أنظر ص (61 — 65) وانظر الفقرة 5 (3 — 2 — 1 — 2 — 2) من هذا الفصل

(425) أنظر الفقرة (5 — 3 — 1 — 1) من هذا الفصل .

في السّرد الشعبيّ نحقّق التّواصل والالفة حسبما ذهب إلى ذلك روجي عسّاف (426)، أو كان مؤسّسا على فنّية من فنّيات الكتابة الادبيّة تنعكس من خلالها خصائص العقل والذوق العربيّين مثلما تجلّى ذلك في خطاب عز الدين المدني (427)، فإنّ الامر الاهمّ، يبقى في هذه المقاربة التي إعتمدها أصحاب هذه النصوص متمثّلا في الإقناع، من خلال بيان إكتمال "النموذج" المرسوم هذا ومضاهاته للنموذج المسرحي العربي، بأنّ تحقيق هذه "العراقة" المُجَسِّدة لفعل التّأصيل أمرّ مشروع وممكن في الآنّ ذاته، ولذلك غالبا ما قام خطاب معتمدي هذه المقاربة على مسعيَيْن مزدوجين تمثّل الاوّل في الاقناع بكمون أبعادٍ مسرحيّةٍ في المواد التّراثيّة العربيّة التي تمّ إنتقاؤها من المخزون الشعبي والنّخبوي لبناء "النموذج" أو بقدرة هذه الاخيرة على القيام مقام هذا الفنّ الغربي (428). وتمثّل الثّاني في البرهان على الاختلاف الجذريّ بين هذا "النموذج" النّاشيء عن هذه المواد المنتقاة وبين النموذج الغربي للمسرح باعتبار هذا الاخير محدودًا في ذاته وغير ملائم لخصائص الشخصيّة الثقافيّة العربيّة و/أو الاسلاميّة (429). فتجلّى خطاب الهويّة القائمة على الانغراس في الجذور والاصول والمنبنية على التمايز عن الغرب تمايزا مطلقا، بناء على كون هذا الغرب وانتاجه الثقافي مختلفين "أنطلوجيًّا" (430) عن العرب وثقافتهم، هو الخطاب الكامن وراء هذه المقاربة وهو المحدّد لآليّاتها وسماتها. فالنّاظر في خطاب أتباع هذا التوجّه يلاحظ أنّهم ربطوا مصداقيّة المقاربة التي اعتمدوا، بقدرة

426) روجي عساف، المسرحة قناع المدينة سبق ذكره ص(64) - (66).
427) أنظر الفقرة (5 — 3 — 1 — 1) من هذا الفصل.
428) روجي عساف، المسرحة قناع المدينة ص(21) و(61-67)
429) أنظر الفقرة، (5 — 2 — 3) من هذا الفصل
430) أنظر الباب الثالث من هذا الفصل والهامش: (247) بشكل خاص. أنظر كذلك عبد الكريم برشيد، صدور الكائن والممكن في المسرح الاحتفاليّ، ص 132.

"النموذج المضادّ" على أن يحقّق، على صعيد النتاجات المسرحية المنشودة، الشرطيْن اللّذين قام عليهما خطاب الهويّة المذكور. وبدا المقياس العمليّ في تحقيق مِصْداقيّة هذه المقاربة مرتبطا بدرجة تحقيق هذا "النموذج المسرحي"، إذا ما سير على منواله، لنتاجات مسرحيّة تضاهي، من حيث عراقتها، ما ينشأ عن النّموذج المسرحيّ الغربي. وهذا الأمر يتطلّب أن يكون "النموذج العربي" مكتملا ذا سمات نهائية وثابتة. وطبيعي أن يكون هذا الاكتمال في البنية وهذا الثّبات في السمات نابعيْن، بناء على منطق خطاب الهوية المذكور، عن نظرةٍ محدّدة لكلّ من مواصفات هذا النموذج المسرحيّ الغربيّ المتطلّع إلى التمايز معه ولمواصفات هذه الأُصول والجذور المتجسّدة فيها ميزات الإنسان العربي الجوهريّة بحيث تصبح معها هذه المواصفات وتلك نهائيّةً وثابتةً. وطبيعيّ، كذلك، أن انبنت تنويعات، في خطاب معتمِدي هذه المقاربة، على علاقة تناسُبٍ طرْدِيٍ بين درجة إكتمال النموذج المسرحي العربيّ المقترح، من ناحية، وبين درجة اختزال مواصفات الهويّة العربيّة ومدى ثباتها، ودرجة وضوح سمات النّموذج الغربيّ للمسرح وبعدِه عن التعدّد، من ناحية ثانية. إذ على قدر ما تكون مواصفات المتفرّج العربيّ الذي على أساس خصائصه الذّوقيّة والعقلية أقيم "النموذج" خالية، في نصّ الواحد من معتمدي هذه المقاربة، من الإِشْكال والتركيب والتعدّد، وعلى قدر ما تكون مواصفاتُ المسرح العربي المسعيّ إلى التعارض معه مُطلقةً، وبعيدةً عن التنوّع، يكون هذا النموذج واضحَ المعالم وأقرب إلى تحقيق المصداقيّة المبتغيّة، حسب منطق هذه المقاربة، على التمايز مع "النموذج" الغربي ومضاهاته في آن. فلم يتردّد عبد الكريم برشيد، مثلا، عند بيانه خصائص الانسان العربي الثقافية التي على أساسها تتحدّد مواصفات المسرح المنشود، من الاعلان بشكل تقْريريّ ودون إحتراز: "أنّ الكلمة هي روح الثقافة العربية... [وأن] الانسان العربي يسمع أوّلاً، يسمع الكلمة/النطق والكلمة/الغناء والكلمة/الإنشاد والكلمة الترتيل [ليستنتج أنّ] الأذن هي الأداة

الأساسيّة في الإدراك الجماليّ والمعرفي لديه ... " ويعتمد شريف خزندار الأسلوب ذاته (431)، عند حدّ مواصفات المتفرّج العربي وخصائص المسرح الغربي، في خطابه التأصيليّ فيبدو الأوّل موحّد الصّفات مطلقها ويبدو الثاني مختزلاً في المسرح الغربيّ السائد المتبلورة جمالياته في المسرح المبني على الطريقة الإيطالية (432) وعلى هذا النهج يسير أغلب أتباع هذا التوجّه (433).

ولعلّ سمتيْ الإطلاق والثّبات الغالبتين على حدّ الهوية العربية وعلى مواصفات المسرح الغربيّ التي فرضهما منطقُ البحث عن تحقيق المصداقية المذكور، هما اللّتان تفسّران بعضَ التّردّد في خطاب عددٍ ممّن اعتبروا بناء " نموذج عربي " هو الطّريق إلى إنجاز تطلّعات فعل التأصيل، وتطلّعوا في الآن ذاته إلى التّناغم مع العصر والتفاعل مع سمات التنوّع في المسرح العربيّ، فتجلّت في نصوصهم درجات من الوعي بإنغلاق أفق المقاربة القائمة على تأسيس "النموذج" العربي المخصوص. ولعلّ في هذا ما يفسّر، كذلك، ما لاحظنا من ميل لدى أصحاب هذه النّصوص التأصيليّة إلى الاعتدال في نهايات نصوصهم هذه وإقرارهم بالحاجة إلى اتّصال الممارسة المسرحية العربية القائمة على النموذج الغربيّ (434)، أو طرحهم أسئلة حول حقيقة الهويّة العربيّة وحول ميزات المسرح الغربي بدت معها الهويّة في خطابهم غير خاليّة من التركيب والتعقيد في حاجة إلى البحث والتدبّر (435) وبدا معها المسرح الغربيّ غير خال من التنوّع والتّعارض، القطع معه ليس أمرًا بسيطا وهيّنا، وذلك على خلاف ما تجلّى في الجزء الأكبر من نصوصهم

---

431) برشيد، حدود الكائن والممكن ص 110، والمطالت الماثلة من لدن الكاتب في حين ما وضع بين معقفين فهو من قبلنا
432) أنظر الفصل الثالث من هذا البحث و (5 ـ 3 ـ 1 ـ 2 ـ 1) منه بالأخص. أنظر كذلك :
Cherif KHAZNADAR, Pour la "recréation" d'une expression op.cit p:(79).
433) أنظر الفقرتين (5 ـ 4 ـ 2 ـ 2) و (5 ـ 3 ـ 1 ـ 2 ـ 1) من هذا الفصل بشكل خاص.
434) أنظر الباب الأوّل من هذا الفصل، وقارن،مثلاً،بين ما ورد في نص يوسف ادريس الرئيسي ص (6. 475) و ص (494) أو بين ص (66) وص (78) من نص خزندار التأصيلي المذكور.
435) أنظر إحترازات عز الدين المدني في مقدّمة "الزنج" ص (10 ـ 12) من ط 1.

ذاتها ، عند بيان الدّوافع إلى هذه الدّعوة وبسط الغايات منها ، من لهجة تقريريّة قاطعة . (436)

إنّ ما أشرنا إليه من مظاهر التردّد في خطاب عدد من معتمدي هذه المقاربة يجسّد صُوَرَ الجَدَلِ الكامنة في خطاب تأصيل المسرح العربيّ في مجمله ويؤكّد علة التّفاعل بين مختلف التوجّهات القائمة فيه ، ففي هذا التردّد وضعٌ موضعَ السّؤال لبعض الأسُس التي قامت عليها المقاربة التي حدّدوا ، واندراجٌ ، بشكل من الأشكال ، ضمن منحى نقضها وتقويضها رغم خضوع خطابهم التأصيلي في جوهره الى مَنْطِقها . فتتجلّى للباحث صورٌ من التداخل بين المقاربات المتعارضة هي أشبه ما تكون بالمساحات المشترَكة في الخطاب التأصيلي للمسرح العربي ، يصعب فيها الفصل فصلاً قاطعًا بين تنويعات هذه المقاربات . وذلك رغمًا عمّا بينها ، في صوَرها القصوى ، من تعارض بيّن .

وفي المنحى الذي اتخذه خطاب أتباع التوجّه الثّاني ، عند حدّ مسالك التّأصيل الإبداعيّ ، ما يجسّد صور التفاعل هذا ويؤكّد سمة الجدل القائم في الخطاب التّأصيليّ للمسرح العربي . إذ تكاد تنبني المهمّة المجسّدة لتطلّعات الدّعوة التّأصيليّة في خطاب هؤلاء ، وتكاد تتحدّد المقاربة العمليّة لممارسة هذا الفنّ الناجمة عنها ، إنطلاقًا من نقد المهمّة التي قامت على أساسها مسالك التّأصيل الإبداعي في خطاب أتباع التوجّه الاوّل . فعزوف أتباع التوجّه الثاني عن بناء "النموذج المضاد" ، وعدم اكتراثهم في خطابهم التأصيلي بتدقيق الصورة النّهائية للنّتاج المسرحيّ المنشود لم يكونا مقطوعَيْ الصّلة ببحث عدد من أتباع التوجّه الاوّل عن كيفيّة الربط بين "العراقة" و"التاريخيّة" ولا بتعرّضهم إلى مسألة تعدّد صور المسرح العربي وتعقيد أمر القطع معه قطعا . إلاّ أن أتباع التوجّه الثاني قد حسموا الامر حسمًا إذ قدّموا شاغل "التاريخيّة"

---

436) أنظر الباب الاوّل من هذا الفصل .

عن شاغل "العراقة" وفي هذا تجسّد تمايزهم الجوهريّ عن أتباع التوجّه الاوّل إذ نابت عن مهمّة العمل على تحقيق العمق المفقود "في هذا الخطاب — بناء على ذلك — مهمّةُ العمل على غرس هذا الفن في حاضر الجماهير الشعبيّة العربيّة" حتى تصبح ممارسته نابعة عن حاجة اجتماعيّة فعليّة (437) . فلم يعد للبحث عن بناء "النموذج المضاد" ما يبرّره في منطق خطابهم ، مادام الاساس في المنحى التاريخيّ إنّما هو الإقرار بالحركة والتحوّل . والنموذج كيفما كانت صورته ، تثبيت وثبات . فطبيعيّ أن تكون المقاربة قائمة في خطابهم هذا على "رسم المسلكيّة" المؤدّية إلى الابداع المسرحيّ المنشود ، بدلاً عن رسم الصورة النّهائيّة لهذا النّتاج المسرحيّ المنتظَر ، وذلك باعتبار حدّ "المسلكيّة" توجّهًا إلى حدّ طرق التّفاعل مع الظّروف المحيطة بالممارسة المسرحيّة والمرشّحة أبدًا للتحوّل والتغيير . فتتجلّى "المسلكيّة" هذه ، تجسيدًا لمبدأ الصّيرورة التي يقوم عليها المنحى التّاريخيّ في النّظر إلى الظّواهر وتأطيرًا للممارسة الفنّيّة وتنزيلًا لها في حركة المجتمع ، فيصبح الاهمّ — حسب هذه النّظرة — إنّما هو "كيفيّة الفعل" لانّ ذلك هو المحدّد للصّور الممكنة لما ينجم عن ذلك الفعل .

وحتّى تتحدّد "كيفيّة الفعل" بشكل تُنزّل معه هذا الاخير في الصيرورة التاريخيّة ويصبح فعلا إراديّا مستجيبا لحاجة إجتماعيّة ومتفاعلا مع الظّروف الموضوعة المرشّحة للتحوّل والتغيّر ومتطلّعا إلى أداء وظيفة محدّدة ، نزّل أتباعُ هذا التّوجّه الممارسةَ العمليّةَ منزلةً محوريّةً في المقاربة المسرحيّة التي إقترحوا ، واعتبروها القادرةَ وحدَها على تحقيق المهمّة المترجمة عن تطلّعات خطاب التّأصيل (438) وتوجّهوا في تحديد طبيعة هذه الممارسة وِجْهَتَيْن متلازمَتيْن ، وجهةً إجتماعية سياسيّة وأخرى حرفيّة مهنيّة ، تحدّد من خلالهما السلوكَ الضروري لكلّ من يتطلّع إلى تأصيل هذا الفن في المحيط العربي بالمفهوم الذي حدّدوا من ممارسي المسرح العرب .

---

437) أنظر الباب الثالث من هذا الفصل وخاصّة الفقرة : (5 — 3 — 2) .
438) أنظر الباب الثالث من هذا الفصل الفقرة (5 — 3 — 2 — 1) .

وتجلّت من ورائهما المنطلقات الاساسيّة الكامنة وراء هذه المقاربة.

فأمّا الوجهة الاجتماعية السّياسية فتمثّلت في إعلان أتباع هذا التوجّه انحيازهم إلى الجماهير العربيّة الكادحة (439) وتوجيه مسرحهم المنشود إليها وحدها مُقرّين بمبدأ تعدّد الجماهير العربيّة تبعا لتعدّد طبقاتها وبتعارض الاشكال المسرحيّة تبعا لتعارض مصالح هذه الطبقات (440)، منزّلين، بذلك، الوظيفة "التسييسيّة" للمسرح منزلة الاساس في حدّ مواصفات المسرح العربيّ المنشود (441) ومنطلقين في بيان السلوك النموذجي للمسرحي العربي المنشود من مقولة المثقّف العضويّ الماركسية الدّاعية الى الالتحام "بالطبقات الصّاعدة" (442) والتفاعل اليوميّ مع شواغلها وحسّها، سعيا إلى التّعبير عنها وتطلّعا إلى توعيتها بمنزلتها وتهيئتها إلى تغيير قدرها تغييرا يخدم مصالحها. (443) فبدا المدى الاجتماعيّ، في خطاب أتباع هذا التوجّه، مدًى أساسيّا في حدّ هويّة الإنسان العربي المتطلّع إلى مماهاة النتاجات المسرحية المنشودة مع مواصفاته وتجلّت هذه الهوية، بناء على ذلك، وخلافًا لما لاحظناه في خطاب الدّاعين إلى بناء "النّموذج المضادّ" بعيدةً عن الانسجام في ذهن المعوّلين على المقاربة الثّانية، لا تخلو من تركيب، وبعيدة عن الثبات وعرضة إلى التحوّل، السّعيُ المستمرّ الى الكشف عن مكوّناتها أمرٌ ضروريّ (444) كما اتّسم فعل التّأصيل، حسب هذا الخطاب، بسمة النّضال السياسي فبدت المقاربة مشروطةً نجاعتها بمدى الصّدق في التزام معتمديها السياسيّ (445).

---

439) أنظر سعد اللّه ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص(12 — 13) فرحان بلبل، المسرح العربي في مواجهة الحياة... ص(198-199).

440) أنظر فرحان بلبل المصدر السابق الذكر ص(164 — 165).

441) أنظر سعد اللّه ونوس، مقدّمة رأس المملوك جابر.

442) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصة الفقرة (2 — 2 — 2 — 5) وأنظر كذلك الفقرة (5 — 3 — 2 — 1) من هذا الفصل.

443) أنظر نص سعد اللّه ونوس الاساس، ص(27 — 29) مثلا وأنظر الفقرة (5 — 3 — 2 — 1 — 2) من هذا الفصل.

444) أنظر الفقرة (5 — 3 — 2) وانظر بالاخصّ ص(193) من نصّ بلبل و ص(9) من نصّ ونّوس المذكور.

445) أنظر نص بلبل السّابق، ص(176) وانظر الفقرة (5 — 3 — 2) من هذا الفصل.

وأمّا الوجهة الحرفية في حدّ "المسلكيّة" التي نجمت عن الموقع المحوري الذي إحتلّته "الممارسة" في هذه المقاربة فتجلّت في إعتبار تحقيق تطلّعات الدّعوة التّأصيليّة مشروطًا بضرورة أن ينطلق المسرحيّ العربيّ في ممارسته لهذا الفنّ من ذهنيّة مختلفة عن الذهنية السائدة في تعاطي هذا الفنّ، فينظر إلى الإبداع المسرحيّ باعتباره عملاً جماعيًّا ترتبط فيه جهود كلّ الفواعل ترابُطًا جدَليًّا لا ينحصر في مجرّد ترصيف لعدد من الأعمال الفرديّة (446).
وفي قيام سلوك الممارس للمسرح، حسب هذا الخطاب، على ذهنية العمل الجماعي إقرار بقيمة مختلف الفواعل المسهمة في الفعل المسرحيّ وإبراز لسمة هذا الفنّ التركيبيّة، من ناحية، وتأكيد، من ناحية أخرى، لثقل الأثر النّاجم عن المؤسّسة المسرحيّة في تحديد طبيعة نتاجات هذا الفنّ من حيث نوعيّة العلاقة التي يرتبط حسبها أطراف العمليّة المسرحيّة فلقد بدت المؤسّسة المسرحيّة، حسب هذا الخطاب، على شاكلة النّظام الاجتماعي تعيد إنتاج العلاقات الاجتماعيّة نفسها، فلا مناص، من ثمّة، من الخروج عن طول هذه المؤسّسة المسرحيّة التقليدية وما تفرضه من علاقات إنتاج. فبدا منوال السّلوك العمليّ الذي تحدّد لِمُمَارس هذا الفن – حسب هذه المقاربة – منزّلاً المسرح وممارسته في إطار الحركة الاجتماعية وساعيًا، من خلال نوعيّة الممارسة الفنّيّة في ذاتها، إلى تجسيد المجتمع الآخر المتطلّع إلى تحقيقه.

إن تقديم شاغل "التّاريخيّة" في هذا الخطاب عن شاغل "العراقة" في حد مفهوم "الأصالة" في هذا الخطاب والتّركيز على الوظيفة الاجتماعية السياسية لهذا الفنّ جعلا مسألتَيْ الصّلة بالتراث الفرجويّ والسرديّ العربي والموقف من المسرح الغربي تُعالَجان عند معتمدي هذه المقاربة معالجةً تختلف عن التي رأينا في خطاب أتباع التوجّه الأوّل فلقد كان الأساس فيهما اجتناب القوالب الجاهزة تراثيّةً كانت أو مسرحيّة غربيّة، وذلك إنطلاقا من إعتبار جوهر الاتّباع والتّقليد كامنًا في إعتماد أشكال من التّعبير الفنّي والخضوع لمقتضياتها دون وعي ولا اختيار. وهذا ما يفسّر ربط أتباع هذا التوجّه

---

446) أنظر المصدر السّابق ص (24 – 25) بالأخص، وانظر الفقرة (5 – 3 – 2 – 1 – 3) من هذا الفصل.

مسالك التأصيل الإبداعيّ بضرورة تحديد وجهة الإبداع المسرحي وغائياته قبل الانشغال بالعثورة النهائيّة التي يمكن أن تكون عليها نتاجاته . وهذا ما يُعَلِّل ، من ناحية ، إعلانهم عن انحيازهم الطَّبقيّ وتركيزهم على الوظيفة التسييسيّة للمسرح وإلحاحهم ، من ناحية ثانية ، على ربط كلّ ذلك بالممارسة العملية المتفاعلة مع الجماهير الكادحة ومع شواغلها وحسّها ، إذ بذلك يمكن أن يتحقّق الوعي والاختيار الكفيلين بامتلاك ممارس هذا الفنّ للأشكال الفنّية المناسبة والسيطرة عليها وتحقيق انغراسها في حاضر "الجماهير العربيّة الكادحة" دون الحاجة إلى اشتراط مسبق يقضي بتطابقها مع شكل تراثيّ محدّد ولا باختلافها إختلافا قطعيّا مع المسرح العربيّ لا تّه غربيّ . بل يبدو الالتقاء مع صور من المسرح العربيّ أمْرًا واردًا إذا ما تلاقى مع الغائيّات المحددة لممارسة هذا الفنّ ، خاصّة والمسرح العربي في هذا الخطاب متعدّدٌ تعدّدًا ،وفي حاجة إلى الكشف والمعرفة النّقديّين حتى تزول مظاهر التبجيل والاحتفاء المدرسيّين الغالبين على التعامل العربي مع هذا المسرح (447)، وهو ما يدلّ كذلك على رفض مبدأ الاختلاف "الانطلوجي" الذي عليه قام خطاب الهويّة الكامن وراء المقاربة التي حدّد أبعاد التوجه الأوّل أمّا عن الالتقاء مع ظواهر التّراث ، فلئن أقرّ بعض معتمدي المقاربة الثانية بإمكانية الاستعادة منها فيما نفى آخرون منهم عنها كلّ قيمة مسرحيّة (448) فإنّ ذلك كان دَوْمًا مشْرُوطًا بإندراج هذه الظواهر التراثية ضمن غائيات هذه المقاربة وشروطها .

إنّ المكانة التي حظيت بها صيرورة الممارسة المسرحيّة الابداعيّة في منطق هذه المقاربة خرجت بمسالك التّأصيل الإبداعيّ عن المأزق الذي تجلّى في خطاب الدّاعين الى بناء "النموذج المضاد" والمتجلّي في الوقوع في تعامل تجريديّ غير تاريخيّ مع هذا الفن ومع الذات والآخر . الاّ أنّ حضور

---

447) انظر سعد الله ونوس المصدر السّابق ص (34) .
448) انظر ما ذهب اليه فرحان بلبل في نصه المذكور ص (157) خاصّة .

المدى الإيديولوجي حضورًا خاصًا في خطاب أتباع المقاربة الثانية جعل المنطلقات الإيديولوجية عند بعضهم تقع موقع المقياس الوحيد للتمييز بين أنواع النتاجات المسرحية غربيّة كانت أو غير غربيّة وهو ما وقفنا عليه بوضوح في خطاب فرحان بلبل التأصيلي بشكل خاص(449) ، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع البعض الآخر من طرح مسائل لا ترتبط بالإيديولوجيّة وحدها بل تتعلّق بجوهر المسرح وبالدلالات الفلسفيّة الكامنة وراء خصائصه الشكليّة فلم يخلُ خطاب سعد الله ونوس، مثلاً ، من إشارات إلى "التمسرح" ومصادره "السحريّ" في هذا الفنّ (450).وهما لا يرتبطان بالضرورة بالانحياز الى طبقة إجتماعيّة بعينها ولا وظيفة سياسيّة محدّدة.وحضور مثل هذا الأمر في خطاب أتباع هؤلاء يؤكّد سمة الجدل في خطاب تأصيل المسرح العربي التي إليها أشرنا فعلى أساس هذه الدّلالات الفلسفية وعلى أساس الشروط التي إنبنت عليها والمسائل التي اِرتبطت بها ، قام التوجه الثّالث وتحدّدت مقاربة أتباعه في حدّ مسالك التأصيل الابداعي .

ولقد كان ذلك مبنيا في خطاب هؤلاء على أساس نقدهم لما ورد في التوجّهين السابقيْن وما تجلّى لهم في مقاربتيهما من محدوديّة ، فلا بناء "النموذج المضاد" بمحقق ، في رأيهم ، المسرح العربيّ المنشود ولا حدّ مسلكية الممارسة ومنوالها (451) ، وانّما تجلّى الطريق الأوحد إلى الابداع المسرحيّ الفعلي عند العرب متمثّلا في التأصّل في جوهر هذا الفنّ الذي يقتضي توفّر "الوعي الدرامي" الذي كان غيابه السبب في غياب ممارسة عربية عريقة لهذا الفنّ كان يمكن أن توازي الممارسة العربيّة منذ بدايتها . فبدا جوهر هذا الفنّ ، في منظورهم ، واحدًا وبدت صوره الممكنة في بلاد العرب

449) فرحان بلبل ، المصدر المذكور ص(164 ــ 165) .
450) سعيد الله ونوس ، المصدر السابق ، ص(24) .
451) أنظر الفقرة (5 ــ 33) من هذا الفصل .

وغير بلاد العرب متعدّدة تعدّدا (452) . فتماهى في المقاربة التي افترح أتباع التوجه الثاني الشرط مع الهدف اذ بدا "تنوير" الذهنية العربية بشكل تصبح معه قائمة على هذا "الوعي الدرامي" شرطا ضروريا لاستيعاب الانسان العربي للأسس الفلسفيّة والمدلولات الميتافيزيقية التي تقوم عليها أشكال هذا الفن وهذا الاستيعاب إنما هو الضامن وحده لنتاجات مسرحية عربيّة بعيدة عن الاتباع والتقليد . وبدت ممارسة هذا الفنّ،إذا ما تحقق فيها هذا الشّرط محقّقةً لنقلة نوعيّة في مستوى نظرة الانسان إلى الكون ، فتنقلب من نظرة قائمة على التّسليم والقبول إلى نظرة أخرى قائمة على التساؤل والإشكال وعلى المواجهة والنّزاع بها يحقّق الانسان وجوده الفعليّ (453).هذه النظرة إنّما هي التي يقوم عليها الوعي التراجيدي الغائب عن الذهنية العربية الاسلاميّة . أمّا التجسيد الفعلي لهذا الوعي في مستوى الممارسة العمليّة لهذا الفنّ فتجلّى ، حسب هذا الخطاب ، في ضرورة "تنوير" اللّغة الغالبة على التعابير الفنّية وبناء لغة مسرحية لا تقوم على "البيان" و"الذكر" وإنّما تكون لغة جسديّة حيّة (454) . فالتقى أتباع هذه المقاربة مع أتباع المقاربة الأولى في النّظر الى الهويّة العربيّة باعتبارها بيّنة المواصفات واضحة المعالم لا إشكال في حدّها ولا تعدّد ، إذا اختزلوها في سِمَةٍ واحدة وسكتوا عن كلّ ما يمكن أن يخرج عن تلك السّمة. لكنّهم اختلفوا معهم في نوعيّة الصّلة التي أقاموا بين هذه الهويّة وبين المسرح العربيّ المنشود ، إذ ركّزوا فعل التّأصيل ، في خطابهم ، على "تنوير" هذه الهويّة القائمة في نظرهم على ذهنيّة دينيّة تسليميّة وتفويض أركانها بفضل ممارسة هذا الفنّ ممارسة " أصيلة" وذلك بَدَلاً عمّا ذهب اليه أتباع المقاربة الأولى من عمل على ضمان استمرار هذه الهويّة وامتدادها في

---

452) أنظر الفقرة (5 ـ 3 ـ 3 ـ 1) عن هذا الفصل .
453) أنظر الفقرة (5 ـ 3 ـ 3 ـ 1) من هذا الفصل .
454) أنظر الفقرة (5 ـ 3 ـ 3 ـ 2 ـ 3) من هذا الفصل .

النّتاجات المسرحيّة العربيّة المنشودة والتقى أتباعُ هذه المقاربة الثالثة كذلك مع أتباع المقاربة الثانية في الإلحاح على ربط مسعى التّأصيل بفعل التغيير إلاّ أنّهم تعارضوا مع هؤلاء في مجالات التغيير وكيفيات تحقيقه فلقد بدا لهم المنحى "التسييسي" للمسرح منحى متناقضا مع جوهر هذا الفن ونافيا له . فتأكّدت من خلال صور الالتقاء والاختلاف بين الأسس التي قامت عليها مختلف المقاربات ، سمات التداخل والجدل التي ميّزت خطاب تأصيل المسرح العربي .

وممعن النظر في المقاربات الثلاث وتنويعاتها ، يلاحظ أنّها غطّت ، معا ، المجالات التي تتفعّل حسبها ممارسة المسرح ، إذ برز في كلّ واحدة منها بعدٌ من أبعاد هذا الفنّ وممارسته لا غنى عنه . فلقد تجلّى في "النموذج المضاد" حرصٌ على تجسيد الصورة النهائيّة والمكتملة للنتاج المسرحي ، وهو البعد الذي لا يتمّ الفنّ المسرحي من دون تحقّقه تحقّقا فعليا . وبدت الحظوة التي لقيتها "مسلكيّة الممارسة المسرحيّة" ، في خطاب أتباع المقاربة الثانية ، التجسيدَ الواضحَ لمقام صيرورة الممارسة في الإبداع المسرحيّ إذ لا سبيل إلى تحقّق الصّورة النهائية للنتاجات المسرحيّة تحقّقا فعليّا دون المرور بها . أمّا تركيز أتباع المقاربة الثالثة على شرط توفّر "الوعي الدرامي" لدى ممارسي هذا الفن فهو التجسيد البيّن لأهمّيّة الوقوف على الدّواعي البعيدة لممارسة هذا الفن إذ هي وحدها التي تضفي على الممارسة العربية للمسرح مشروعيّتها العميقة .

والمقارن بين مناحي هذه المقاربات في ما ركّزت عليه من أبعاد للممارسة المسرحيّة ، يلاحظ أن المقاربة الأولى واقعة موقعَ المقاربة الأعلى في حين تبدو المقاربتان الثانية والثالثة ناجمتَيْن عنها ويبدو خطاباهما متناغمين مع خطابها . ولا يعود ذلك إلى تواريخ نصوص الخطاب الدّاعي إليها (455)

---

455) أنظر المدوّنة النّصيّة في الفصل الأوّل والفقرتين : رقم (1 ـ 2 ـ 3 ـ 1) و(1 ـ 2 ـ 3 ـ 2) بالخصوص .

فحسب ، ولا إلى كثافة عدد هذه النّصوص (456) وإنّما يتجلّى الأمر بشكل خاص في عناية أتباعها ، بحكم انشغالهم ببيان الصّورة النهائيّة التي تكون عليها النتاجات المسرحيّة المنشودة ، بما هو ظاهر في الفعل المسرحيّ في حين قامت المقاربتان، بشكليّن مختلفين، على مسائلة هذه الصورة النّهائية مسائلةً وضعت موضع السّؤال ما بدا مفروغًا منه مسلّمًا به في هذه المقاربة سواء تعلّق ذلك بهويّة هذا الفن أو بالهويّة العربيّة . فأبرزت المقاربتان إبرازا خاصًّا ما يسبق تحقّق نتاج الفعل المسرحيّ في صورته المكتملة وبدت "كيفيّة الفعل" والدّاعي إليه هما الأساس في حدّ صورة النّتاج المسرحيّ المنشود لا مواصفات النّموذج في ذاته .

فتجلّت المقاربتان ، بحكم تعارضهما مع مبدأ "العراقة" الكامنة وراء "النموذج المضاد" والعارضة نظرة نهائيّةً ثابتةً للذات وللآخر وصورة للمسرح لا تتجاوز ما هو ظاهر في نتاجاته ، في شكل صورتين مكتملتين لمسعى الخروج بالمقاربة الأولى من مستوى التأصيل المرتبط بالأصول والجذور إلى مستوى "التأصيل/التأسيس" التي تجلّت مظاهر التطلّع إليه في شيء من التردّد في عدد من النّصوص الدّاعية إلى بناء النموذج المضاد نفسها ، سواء عند الحرص على إقامة صلة بين "العراقة" و"التاريخية" أو عند التعبير عن المآزق الناجمة عن مسعى "التأسيس التنظيري" القائم على البحث عن العمق المفقود والساعي إلى القطع مع الجهاز الفكريّ والجمالي للمسرح العربي (457). فلقد تقلّصت في نصوص المقاربتين المذكورتين أهمّيّة البحث عن تحقيق التمايز المطلق مع الغرب ومع نتاجاته المسرحيّة وغاب مبدأ الاختلاف "الانطلوجي" معه ، ليظهر ، بدلاً عنه ، في خطاب

---

456) انظر عدد العينات التي اعتمدنا لبيان مسعى البحث عن العمق المفقود الفقرة (5 ـ 2 ـ 1) وعدد العيّنات التي حللنا لبيان مسعى البحث عن تحقيق العمق المفقود الفقرة (5 ـ 3 ـ 1) من الفصل الخامس هذا .

457) انظر الفقرات (5 ـ 2 ـ 2) ، (5 ـ 2 ـ 3) (5 ـ 2 ـ 4) من هذا الفصل .

أتباع المقاربتين ، سعي الى تنزيل الممارسة المسرحيّة منزلة الممارسة المستحدثة والمسعى الى استيفاء شروط وجودها في ذات الإنسان العربيّ المعاصر وفي محيطه الاجتماعيّ والثقافيّ الفعليّ . ولقد تجلّى السبيل الى ذلك ، في خطاب أتباع هاتين المقاربتين سبيلين أساسيّين : بحث أحدهما ، في الوظيفة السياسيّة ، عمّا يمكن أنْ يدرج ممارسة هذا الفنّ ، إبداعًا وتقبّلًا ، في حياة الجماهير العربيّة الحاضرة ، فيما بحث الثاني ، في الدّواعي الوجوديّة وفي ما يمكن أن يغيّر البنى الفكريّة العربية السائدة ، عمّا يمكن أن يجعل ممارسة هذا الفنّ أمرا ضروريّا . ولقد تجلّى في الخطابيّن معًا إلحاح خاصّ على ضرورة التّفاعل تفاعلا حقيقيّا مع العصر ومستلزماته بشكل تصبح ، بمقتضاه ، ممارسة هذا الفنّ ، مندرجةً في حركة التّحديث القائمة على استيعاب أسس الحداثة وأدواتها استيعابا خلّاقا .

ويجد مسعى إقامة فعل التّأصيل على مبدأ التأسيس ، في استدعاء تحقّق القطيعة المطلقة مع المسرح العربيّ وجهازه الفكريّ والجمالي ، الذي وقفنا عليه — عند تحليل مسالك التّأصيل التنظيري (458) والإبداعي (459) مبرّرات إضافيّة ، خاصّة إذا ما لم يختزل المسرح العربيّ في المسرح السائد والمتجسّد في الأنواع المتعارفة والمتبلورة جمالياته في المسرح المبنيّ على الطريقة الإيطاليّة مع ما يفرضه هذا المسرح من طقوس وتقاليد ، وما يقيم من صلات وعلاقات وما يرسمه من وظائف وغايات . إذ ، كثيرًا ما تنزلت المقولات التي علّل بها أتباع التوجّه الأوّل شرط التمايز المطلق مع المسرح الغربيّ وتطابقت مواصفات النموذج المضادّ الّتي بنوا ، في نصوص خطابهم ،

---

458) انظر الباب الثاني من هذا الفصل (5 _ 2).

459) انظر الباب الثالث من هذا الفصل (5 _ 3)

مع مقولاتٍ ومواصفاتٍ وردت في نصوص الخطاب المسرحي الغربي المعاصر التي نعد أصحابها فيها هذا المسرح الغربيّ السائد ودعوا ، كلٌّ حسب رؤيته ، إلى مسرح مختلف . الأمر الذي أوقع عددًا من أتباع التوجّه الأوّل في معارفات غالبًا ما بدت في صورة مآزق (460) .

وعلاقة نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربيّ بالنّصوص التنظيريّة والنّقديّة العربية ليست مقصورة ، طبعًا ، على نصوص أتباع التوجّه الأوّل . فلقد حدّدنا عند معالجتنا لمسالك التأصيل التنظيري والابداعي الصلات الوثيقة القائمة بين مرتكزات هذه الأخيرة وبين أهمّ التيّارات المسرحيّة العربيّة المتمرّدة على المسرح العربيّ التقليدي والسّاعية إلى الخروج عن مقتضياته تطلّعا إلى إعادة الحياة الى هذا الفن (461). الاّ أنّ ما يميّز نصوص الخطاب المقيم فعلَ التّأصيل على مبدأ التأسيس ، هو أنّها بدت مندرجة بشكل إراديّ ضمن هذه الحركة المسرحيّة المتمرّدة على المسرح العربيّ السائد . ولقد تجلّى هذا الإندراج الإرادي في الطّريق التي اختار أصحابها لرسم مسالك التأصيل التّنظيري والإبداعي . اذ لم تكن هذه الأخيرة مشروطةً بإحداث القطيعة مع المسرح العربيّ باعتباره كذلك . وتجلّى هذا الأمر كذلك في تبنّيهم عددًا من العائيات والتطلّعات المُعبّر عنها في الخطاب المسرحي العربيّ المتمرّد مع نسبتها ، أحيانا كثيرة ، إلى أصحابها دون حرجٍ (462) مميّزين في ذلك بين المسرح الغربي السّائد وبين صُور التمرّد على هذا المسرح في نصوص العربيّين النقدية والابداعيّة .

وممعن النّظر في نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربيّ يلاحظ أنها ، على إختلاف توجّهات أصحابها فيها ، تلتقي كلّها حول رفض عدد من المقولات التي يقوم عليها المسرحُ العربيّ السائدُ ، سواءً اعتُبر كذلك ــ مثلما رأينا

---

460) انظر بشكل خاص الفقرتين (5 ـ 2 ـ 4 ـ 1) و (5 ـ 2 ـ 4 ـ 2) من هذا الفصل .

461) انظر الفصل الرابع من هذا البحث وخاصة منه الباب الثالث و الفقرة (4 - 3 - 1) بشكل أخص .

462) انظر نص فرحان بلبل الاشاس ص (175) وانظر نص سعد الله ونوس الأساس ص (25)، (28 - 29) و (37) .

في نصوص الدّاعين الى التأصيل/التأسيس أو المتطلعين إلى ذلك ـ أو نظر إليه باعتباره المسرح العربيّ كلّ المسرح العربيّ ، مثلما رأينا في أغلب ما عالجنا من نصوص أتباع التوجه الاوّل (463) . ولعلّ هذا ما يفسّر شبه الإجماع ، في مستوى الخطاب ، حول عدد من المنطلقات في النّظر لهذا الفنّ ولممارسة تصبّ كلّها في نقض عدد من الاسس الجمالية والفكرية التي قام عليها هذا المسرح العربيّ السائد .

وتتمثّل هذه المنطلقات في إبراز خصوصيّات هذا الفنّ بعيدًا عن القوانين والاعراف التي قنّنت جماليّاته ونظّمت ممارسته اعتمادا على شرّاح "فنّ الشعر" لارسطو ومؤوّليه ، ولعلّ أهمّ ما بدا موضوع إجماع أو كاد في الخطاب التأصيلي العربي إنّما هو إبراز المدى الفرجوي في المسرح باعتباره المدى الاساسيّ في هذا الفنّ ، على ما يمكن أن يكون بين أصحاب هذه النّصوص من إختلاف في النّظر إلى الفرجة وإلى صور تحقّقها ، فتجلّى النّص في أحسن الاحوال مكوّنا من جملة مكوّنات هذا الفن لا غير . فممارسة هذا الفنّ "... ليست مشكلة تختصّ بالتأليف المسرحي وحده ، في رأي يوسف ادريس ، [مثلا] ولكنّها تشمل طرق التّمثيل والإخراج وحتى شكل المسرح نفسه وهندسته ..." (464) والمسرحية إنّما هي "... تناصر ، في نظر عز الدين المدني ، بين التمثيل والنّحت وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق ..." (465) . "والتمثيل ، في نظر سلمان قطاية ، هو الشرط الاساسي والضروري للمسرح ، فاذا كان بالإمكان الإستغناء

---

463) انظر الفقرة (5 ـ 2 ـ 3) من هذا الفصل بشكل خاص .

364) يوسف ادريس ، نحو مسرح مصري ، ص475 .

465) عز الدين المدني ، مقدمة الزنج ص(22) ط II وَرَد ذلك تعريفًا بمسرحيّته "الزنج" ، التطبيق العملي للنموذج الذي اقترح .

عن العناصر الأخرى (466) فليس بالإمكان الاستغناء عن التمثيل ..."(467)
وبدت نوعيّة الصلة القائمة بين الجمهور والممثلين ، في نظر عدد كبير
من أصحاب النصوص التّأصيلية ، هي الأهمّ في تحقيق هذا الفن تأكيدا
حينا لأهمّية العلاقة القائمة على الألفة والحميمية التي يجب أن تقيمها
بنية العرض والفضاء الذي يتمّ فيه (468) وإبرازا ، حينا ثانيا ، لضرورة
تحقيق مشاركة عفويّة من لدن الجمهور في الفعل المسرحي (469) أو إلحاحا
على توفير العرض ما به يكون هذا الجمهور حاضر الذّهن متابعا متابعة
نقدية لما يشاهد (470) ، ملتقين في أغلب الأحيان حول ضرورة كسر
الإيهام وتقويض مبدأ الإدماج الذي عليه تقوم فنيات العرض والتمثيل في
المسرح السائد ، رافضين دائمًا مقتضيات المسرح المبنيّ على الطريقة الإيطالية
بشكل صريح أو ضمني (471). معالجين ، حينًا ، مسألة اللّغة المسرحيّة
المخصوصة التي بها يتميّز على بقيّة الفنون (472) مبرزين المدى التركيبي
في هذا الفن حينا آخر ، محلّلين عناصر المؤسّسة المسرحية التقليديّة
التي تندرج ضمنها ممارسة المسرح في صورته السائدة ساعين إلى تقويض
أركانها (473) .

وإذا ما أردنا تصنيف أهمّ المقولات التي تفاعل معها أصحاب الخطاب التأصيلي
العربي ، فإنّنا لا نرانا جانبنا الحقيقة إذا ما حصرناها في المقولات التي

---

466) استعرض عددا من العناصر التي اعتبرت أساسية في المسرح وحاول البرهان على إمكانية الاستغناء عنها واحدا واحدا دون أن يؤثر ذلك في المسرح ، أنظر المسرح العربي من أين وإلى أين؟ ص(19 ــ 47) أنظر الفقرة (3ــ3ــ1ــ1) من الفصل الثالث من هذا البحث .

467) أنظر المسرح العربي من أين وإلى أين ص(47) .

468) انظر شريف خزندار في تصـ..ـه الأساس (بالفرنسية)ص(64) .

469) انظر نص شريف خزندار المذكور(64)(78 - 79) انظر كذلك سعد الله ونوس، مقدمة مسرحية رأس المملوك جابر ص:(43.44) .

470) انظر نص سعد الله ونوس ونوس الأساس ص (29) .

471) انظر نص يوسف إدريس نحو مسرح مصري ص (476) و نص توفيق الحكيم قالبنا المسرحي ص (15) و نص شريف خزندار الأساس ص (64)، (79) .

472) انظر بشكل خاص نص أدونيس ، ص (174.176) .

473) انظر نص سعد الله ونوس الأساس ، ص (23ـ26) أنظر كذلك رحمي كساني ، المسرحة .. قناع المدينة، ص (27ـ28) .

إلتبست عليها تيّارات مسرحيّة غربيّة ثلاثة تكاد تختزل الوجهات التي إتّخذتها الممارسة المسرحيّة الغربيّة والمقاربات النقديّة والتنظيريّة في بلاد الغرب منذ بدايات هذا القرن ويكاد يتطابق كلّ تيار منها تطابقًا تامًّا مع توجّه من التوجهات الثلاثة التي فرّعنا حسبها الخطابَ التأصيليَّ في مجمله ، ولا يعني ذلك نفيًا مُطْلَقًا من لدُنِنا لإمكانيّة التداخل بين هذه التوجّهات في ما قد تعتمد من مقولات .

أمّا التوجّه الأوّل فإنه وثيق الصلة ببعض مقولات "المسرح الشامل" " théâtre total " وخاصّة منها ما تعلّق بعدم التّقيّد بقوانين الكتابة المسرحيّة الأرسطية ، وإدماج مختلف الفنون من رقص وغناء وموسيقى في العرض الواحد ، إضافة إلى بناء علاقة بين الجمهور والعرض تقوم على مشاركته فيه مشاركة عفويّة أقرب تكون إلى ما يتمّ منها في أجواء الاحتفالات والطقوس الجماعيّة . وهذه المقولات هي التي عوّل عليها أغلب أتباع التوجّه الأوّل لبيان مواصفات أغلب النماذج المضادة وتعليل إعتماد هم موادّ من التراث الفرجويّ والسردي والاحتفالي العربي الاسلامي (474) .

وأمّا التياران المسرحيان الآخران فهما تيّار المسرح السياسي والتسييسي الذي مثّله بشكل أساسي كلّ من اروين بيسكاتور Erwin PISCATOR وبرتولد بريشت Bertold BRECHT وتيار المسرح الخالص أو تيّار "التمسرح" THEATRALITE الذي مثّله أنتونان آرتو A. ARTAUD وأتباعه . ولقد رأينا بشكل واضح في الباب السابق من هذا الفصل الصلة الوثيقة التي ربطت خطاب سعد الله ونوس ممثّل التوجه الثاني بخطاب كلّ من بسكاتور وبريشت ووقفنا على مقولات أنتونان آرتو في خطاب أدونيس ممثل التوجّه الثالث . إلاّ أنّنا لاحظنا في الآن نفسه أنّ الخطاب التأصيلي التأسيسي بدا إما أقلّ جرأة وأكثر احتشاما إذا ما قورن بما ورد في النصوص التي اليها أحال ، أو بدا نظريّا أقرب إلى التجريد . فالنّاظر في خطاب أدونيس ،

---

474) انظر الفقرة (5 ــ 3 ــ 1 ــ 2) من هذا الفصل .

مثلا ، يلاحظ أنّه ، عند سعيه الى التّمييز بين" اللّغة المسرحيّة" واللّغة الادبيّة"،
وهو محور من أهمّ محاور الخطاب التنظيري الارتودي (475) لم يدع باستنتاجاته
إلى الدرجة التي وصلتها استنتاجات " أرتو" ورؤاه ، وذلك رغم تبنّيه مقدّمات
ذلك الخطاب بل والحاحه على أهمّية لغة الجسد وحيويّتها ، ورغم
إبرازه أهمّية الصلة "السحريّة" الواجب إقامتها مع المتفرج . فلم يفقد
النّصّ المبنيّ على الكلمات أولويّته في خطاب أدونيس ولا الكاتب المسرحي
مقامه ولم يجد المخرجُ والممثّلُ المقامَ الذي لَقِيَهُ في خطاب أرتو (476) .
والنّاظر في خطاب سعد اللّه ونّوس يلاحظ أنّه رغم ربطه ما اقترح
من مسالك للتّأصيل بشرط الممارسة الفعليّة فإنّ ما تجلّى في نص خطابه
لم ينطلق فيه من تقويم لممارسة فعْليّة عكس ما كان عليه الأمر في نص بسيكاتور
وبريشت الذي تبنّى أهمّ مقولاتهما فلم تتجاوز عناصر المقاربة المقترحة في خطابه
مستوى البيانات والمشاريع الممكنة بخلاف مقولات بسكاتور التي رأينا
ارتباطها بممارسات مسرحية وسياسيّة محدّدة (477) وبإنجازات في
مجال المسرح السّياسي تحقّقت وقوّمت تقويما (478) .

فتبدو المقاربات التأصيلية ، على اختلاف توجّهاتها ، ترزح بالتّالي تحت
ثقل مقولات المسرح الغربي ، لا تقوى على تجاوزها . وهل كان من الممكن
أن يكون غير ما كان والمسرحُ الغربيّ على ما هو عليه والممارسة العربيّة
لهذا الفن على ما هي عليه ؟ تراكمٌ على صعيد الممارسة الإبداعية ممتدّة
في بلاد الغرب عبْر الأزمان وجهودٌ في التقويم والتنظير
متّصلة لم تنقطع بشكل لم تَعُد معه لهذا الفنّ حدود . فَصُوَرُه ، في الخطاب
التنظيري والنقدي الغربي ، تتراوح بين الفنّ المركّب غاية التّركيب
وبين الفن البدائي كلّ البدائية وهو في حالته هذه منفتح كلّ الانفتاح

(475) نسبة الى أرتو طبعا .
(476) انظر الفقرة (5ـ3ـ3ـ2ـ3) من هذا الفصل .
(477) انظر الفقرة (5ـ3 ـ 2ـ2) من هذا الفصل .
(478) انظر الفقرة المذكورة سابقا وانظر بالاخص ما يحيل اليه الهوامش رقم (294-295-296-297).

على فنون الثقافات والحضارات الاخرى قادر على احتوائها احتواءً وخاصة منها تلك التي تختلف معه اختلافًا وتضع موضع السؤال أهم مقوّمات نتاجاته (479) بل هو في حاجة الى ذلك كلّ الحاجة ، لأنّ فيه ما يضمن إتصاله ورسوخه واتصال حضارة العرب ورسوخها (480) . كلّ هذا في مقابل ممارسة إبداعية عربيّة محدودة في الزمان والمكان ، وجهود تنظيريّة نزرة قليلاً ما انطلق فيها أصحابها من ممارسات مسرحيّة ركحيّة مكتملة (481) .

لئن كان الوعي بثقل أثر مقولات المسرح العربيّ حاضرا في نصوص الخطاب التأصيلي العربي حضورا ، ولئن تُرجم عنه في أغلب نصوص هذا الخطاب بالإقرار في نهاياتها بصعوبة تحقيق تطلّعاته في القريب العاجل (482) ، لئن كان الأمر كذلك ، فإنّ في خطاب تقييمي فعل التأصيل على مبدأ التأسيس ما يميّزه . إذ أنّ في التخلّص من شرط الاختلاف المطلق مع الغرب وفي التركيز على اجتناب الجاهز من الاشكال ، غربيّة كانت أو عربيّة ، وفي الانغراس في أرضية ثقافية واجتماعيّة عربيّة حيّة وفي ربط ممارسة هذا الفنّ بالدّاعي إليها والغرض منها، الإنفتاح على الموروث العربيّ والغربيّ في ذات الآن ، واحتفاءً بالممارسة وخوضًا في متطلّباتها ومواجهةً لمسائلها الفعليّة . وفي كلّ ذلك تحويل لمركز الثّقل ، في خطاب تأصيل المسرح العربي ، من خطاب الهويّة/العراقة إلى خطاب الهويّة /النجاعة .

---

479) أنظر الباب الثاني من الفصل الرابع .
480) أنظر ، مثلًا ، تعليق "جورج بانو" على مهرجان ران للفنون التقليدية في دورة 75 ،
Georges, BANU, L'orient et les voix du théâtre in travail théâtral . Eté 75, p: (120-123).
481) أنظر الفقرة (5-2 . 4 . 2) من الباب الثاني من هذا الفصل .
482) أنظر مثلا ، نص يوسف ادريس الرئيس ، ص 493 — 495 نص بلبل 193/194 ، نص خزندار ص 67 نص أدونيس ص (176) .

بمثابة خاتمة

لم يكن ظهورُ خطاب تأصيل المسرح العربي في السنوات الستين والسبعين بالصّورة التي رأيناها أمرًا غريبا عن واقع المسرح العربي . فلقد تبيّنّا من خلال معالجة المدوّنة النّصّية التي حدّدناها أنّه وليد معطيات موضوعيّة محدّدة إذ بيَّنَتْ لنا الدّواعي الكامنةُ وراءه أنّه ليس أمرًا طارئا ، على خلاف ما أوحت به أغلب نصوص هذا الخطاب (1). بل هو امتداد لهاجس ما انفكّ يعبّر عنه مثقّفو العرب وممارسو هذا الفنّ منهم منذ نهاية النّصف الأوّل من القرن السّابق تاريخ بدايات ممارسة العرب للمسرح في صورته المتعارفة. فلقد عثرنا في كتُب الرّحالة العرب وفي تعاليق الرّوّاد وتابعيهم على ضروب من الإلحاح على الحاجة إلى ملاءمة هذا الفنّ مع خصائص العرب وذوقهم ، ولئن كان تصرّفهم ذاك مندرجًا ضمن تصُرّف رجال النّهضة العربية الحديثة

1) أنظر الفصل الرابع من هذا البحث والفقرة رقم : (4 ـ 1 ـ 1) بالأخصّ .

إزاء مظاهر الحياة العربيّة ومنجزات الأوروبيّين في مختلف المجالات من علوم وتكنولوجيا وادارة وغيرها ، وذلك إيمانا من أغلبهم بقيمة هذه المظاهر وهذه المنجزات في درء حالة التخلّف التي يعيشها العرب ، وخوفا من نفور هؤلاء منها لمخالفتها عاداتهم وأخلاقهم (2) ، فإنّ وعي ممارسي المسرح من الروّاد والتابعين ، بحاجة هذا الفنّ ، حتى يكتمل ، إلى جمهور راغب في نتاجاته متفاعل معها ، أكّد الشاغل التأصيلي تأكيدًا ، فوردت في نصوص كثير من هؤلاء الروّاد والتابعين صورٌ من الترغيب في هذا الفنّ تجسّدت في السّعي إلى الإقناع بتناسب ما أختير من أنواعه مع خصائص الانسان العربي أو ما اعتبر كذلك ، أو في إجراء تعديلات على مستلزمات النموذج المسرحي الغربي في ما ينتجون تتماشى مع إنتظارات الجمهور العربيّ ومع ما تعوّد عليه من فنون محلّية وذلك بشكل قصديّ حينا وبصورة عفويّة أحيانا أخرى (3) إلاّ أن العلاقة الوثيقة التي تربط الخطاب المعاصر لتأصيل المسرح العربيّ بخطاب الروّاد ونوازعهم لا تعني إكتفاءً بما ورد فيه من مقولات إذ لم تعد الغاية الأساسيّة من طرح مسألة التأصيل إزالة الموانع الجمالية و/أو الأخلاقيّة الدينيّة التي بدت حائلة دون تمتّع الجمهور العربي بهذا الفنّ في صورته الغربيّة "والاستفادة" منه ، وإنّما تجاوزت الدّعوة التّأصيليّة السّمة "الدراماتيكية" السّائدة وحدها عند أولائك الروّاد وتابعيهم لتصطبغ ، في خطاب تأصيل المسرح العربيّ المعاصر ، بصبغة "عقائديّة" (4) فلئن إتّصل ،

---

2) أنظر الفقرة (4 — 1 — 2) من الفصل الرابع من هذا البحث .
3) أنظر الفقرة ذاتها المذكورة في الهامش السّابق .
4) أنظر الفقرة (4 — 1 — 3) من الفصل الرابع والهامش رقم (108) بشكل خاص .

في هذا الخطاب ، الإقرارُ بقيمة هذا الفنّ وبحاجة العرب إلى ممارسته في هذا العصر (5) ، فإنّ ذلك لم يمنع أصحابَ نصوص هذا الخطاب من إعتبار الأشكال المسرحيّة المتوفّرة ناجمةً عن الحضارة الغربيّة الغازية ومعبّرة عن ميزاتها ، الأمر الذي يجعل الانسياق الى ممارستها من لدن العرب على صورتها تلك ، في نظرهم ، مؤدّيًا إلى الإرتباط بمراجع فكريّة وذوقيّة متعارضة مع المراجع الفكريّة والذّوقية للإنسان العربي وذلك حادٌّ، في رأيهم، من إمكانيات الإبداع العربيّ في مجال هذا الفن، ومُوقِعٌ في صور من الاستلاب والتّبعيّة الثقافية للعرب (6). فبدا تحقيقُ إبداع مسرحيّ عربيّ فعليّ ، في نصوص هذا الخطاب ، مشروطا بالتّالي بعدم الانقياد إلى مستلزمات الجهاز الفكريّ والجماليّ للمسرح الغربيّ، وبتحقيق صور من التّناغم بين الممارسة الإبداعيّة العربيّة لهذا الفنّ وبين خصوصيّات الانسان العربيّ . وتجلّى هذا الخطاب قائما ، من خلال ذلك ، على مقولتيْ : تمايز الشعوب في ما بينها وحقّها في ممارسة إختلافها ، من ناحية ، وتعبير الأجناس الفنّية عن هذا التمايز من خلال تفاعلها مع خصوصيّات هذه الشعوب وحضاراتها، من ناحية ثانية . وبدا هذا الخطاب ، من حيث قيامه على هاتين المقولتين ، منطلّعا إلى توجيه الممارسة العربيّة لهذا الفنّ وجهةً خاصّةً تسعى إلى الخروج بالنّتاجات المسرحيّة العربيّة عن السّائد ، وتفعل من خلال المماهاة بين سماتها وبين مواصفات الإنسان العربي ، على تجديد صلته بهذا الفنّ ، بعد أن كانت هذه الصّلة طرفيّةً عابرةً . وفي هذا التطلّع تكمنُ النّقلة النوعيّة الحاصلة في هذا الخطاب بالقياس مع دعوة الرّوّاد وتابعيهم . وفي هذا التطلّع يكمن كذلك السّرّ في ما شقّ هذا الخطاب من تعارضات وإختلافات عميقة عفنّا لم تعرف نصوص أغلب هؤلاء الرّوّاد والتابعين مثله (7) . فلقد

5) أنظر الفقرة رقم : (3 ــ 2 ــ 2) من الفصل الثالث من هذا البحث .
6) أنظر الفقرة رقم : (3 ــ 2 ــ 4) من الفصل ذاته من هذا البحث .
7) أنظر الفقرة رقم : (4 ــ 3 ــ 1) من هذا البحث .

تعلّق الأمر بكيفيّة حدّ المحوريّن اللّذين قام عليهما فعل التّأصيل والمتمثّلين في جوهر هذا الفنّ وفي مواصفات الهوية العربية . ولقد إرتبطت هذه النّقلة النوعيّة وهذه الاختلافات والتعارضات بعدد من الظروف زامَنَ ظهورُها ظهورَ خطاب تأصيل المسرح العربي فتفاعل معها ومع ما قام عليه خطابُ كلّ واحد منها .

أمّا هذه الظّروف فتمثّلت أساسًا في إزدهار حركات التحرّر الوطني في إفريقيا وآسيا (8) وفي تجذّر الفكر القومي في البلاد العربيّة وتحقّق صور من تطلّعاته السّياسيّة (9) وإحتلال البعد الثقافيّ مكانة خاصّة في سلّم أولويّات المجاليْن السّابقين معًا (10)، إضافة إلى واقع المسرح الغربيّ وخطابه النقديّ والتنظيري الذي اكتملت صورُه وأصبح إطّلاع المسرحيّين العرب عليه إطّلاعا عميقا أمرًا ممكنا (11).

أمّا مظاهر التّفاعل فواضحةٌ بيّنةٌ إذ قد تجلّى الجدَلُ الحاصلُ بين أصحاب نصوص خطاب تأصيل المسرح العربي حول كيفية حدّ مواصفات الهويّة العربيّة مندَرِجًا ضمن الجدل القائم بين تيّارات الخطاب القوميّ إذ شقّته النّزاعات السريّة والإيديولوجية ذاتها فتعارضت التوجّهات التّأصيليّة عند بيان موقع الانتماء الإسلامي من الانتماء القوميّ وإختلفت حول مكانة الانتماء الاجتماعيّ والطّبقيّ من ذيْنك الانتماءين معًا ، وتجسّدت من وراء ذلك في خطاب التأصيل هذا ، بصُوَرٍ متفاوتةِ الوضوح ، المشاريعُ المجتمعيّة المتطلّع إليها في الخطاب القومي، والمتراوحة في صورتها العامّة بين نُظُم أصوليّة ذات منحى إسلامي فاتح ، وبين نُظم شعبويّة وأخرى قائمة على إيديولوجيات

---

8) أنظر الفقرة (4 — 3 — 4) الفصل الرابع من هذا البحث .

9) أنظر الفقرة (4 — 2 — 1) و (4 — 2 — 2) من الفصل الرابع من هذا البحث .

10) أنظر الفقرات المحال إليها في الهامشين السابقين .

11) أنظر الفقرة (4 — 3 — 3) من الفصل الرابع من هذا البحث .

قوميّة رحدويّة حينا ، وذات منحى اشتراكي مُهتدٍ بمقولات ماركسيّة حيناً آخر (12) . فبدا خطاب تأصيل المسرح العربي ، بحكم ارتباط الجدل القائم فيه حول حدّ الهوية العربيّة بالجدل حول المشاريع المجتمعيّة المنشودة ، خطابًا مُندرجا ضمن شواغل المثقّفين العرب الباحثين عن تحقيق مشروعيّةٍ تُطالبهم مع ذواتهم ومع المحيط الذي فيه يعيشون واليه ينتمون ويتحدّد لهم بمقتضاه موقعهم في المجتمع الذي ينشدون ، معتمدين في ذلك منطلقاتٍ ورؤى متناقضةً نجمت عن الصلة الإشكاليّة القائمة مع الغرب والتي ازدوج فيها شاغل تحقيق "الأنا" في عالَم يهيمن عليه "الآخر" (13) بشاغل "الابعاث الحضاري" (14) ولكنّهم يلتقون ، رغم تناقض منطلقاتهم تلك ، حول الإقرار للمدى الثقافي ومجالاته بأهمية له خاصّة في حدّ طبيعة العلاقة بالغرب وبمكانة أساسيّة في صياغة المجتمع المنشود (15) فالتقى خطاب تأصيل المسرح العربي ، في مستواه هذا ، مع خطاب الأصالة والخصوصية عامة إذ شقّته المسائل ذاتها والاشكالات عينها (16) .

إلاّ أنّ ارتباط هذا الخطاب بالفن المسرحي تحديدًا ، قد جعله يتّسم بسمات خاصّة وجعل نصوصه تخضع لمنطق فريد لم يخل من مفارقات مخصوصة ليست غريبة عن ميزات هذا الفنّ ولا عن طبيعة ممارسته عند العرب وفي بلاد الغرب معا . ولقد تجلّى هذا الأمر بالأخصّ في الجدل الحادّ الذي وقفنا عليه عند سعي أصحاب نصوصه هذا الخطاب إلى حدّ ماهية المسرح وإلى إحصاء

---

12) أنظر الفقرتين (3 ــ 3 ــ 1) أو (3 ــ 3 ــ 2) من الفصل الثالث من هذا البحث ، قارن ما ورد فيهما بالفقرة (4 ــ 2 ــ 3) من الفصل الرابع .

13) أنور عبد الملك ، مدخل الى الفكر العربي المعاصر ، سبق ذكره ، ص(429) ، أنظر كذلك الفقرة(2،2،2،1)من الفصل الثاني من هذا البحث .

14) عبد الله العروي ، ثقافتنا في ضوء التاريخ ، سبق ذكره ، ص(199) أنظر كذلك الفقرة (2،2،2،1) من الفصل الثاني من بحثنا هذا .

15) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصّة منه الفقرة (2_2_2) وانظر الفصل الرابع وخاصّة منه الفقرة رقم (4 ـ 2 ـ 1) .

16) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصّة الفقرة (2 ـ 2 ـ 2) .

المواصفات الضّامنة إنتماء الأعمال الإبداعيّة إلى جنس هذا الفنّ دون غيره ، وفي المسار الذي خضعت له الدعوة إلى تأصيل في أغلب نصوص هذا الخطاب . فلقد تراوحت التوجّهات بين الاكتفاء بأبسط مكوّنات الفرجة الشعبيّة دون إشتراط قاعدةٍ ضابطةٍ ولا قانون ، باعتبار ذلك منافيا لعفويّة هذا الفنّ الأصيلة ، مُوقِعَةً في فخّ الجهاز الفَهْمي للمسرح السّائد وبين الحرص على تحقيق ما يضمن للنّتاج هويّته المسرحيّة وذلك بالاقتصار على البناء الدراميّ دون غيره من المستلزمات التي فرضتها الممارسة المسرحية السائدة ومؤسساتها أو بالتركيز على أولويّة الوعي بمنزلة الإنسان في الكون وعلى الرؤية المخصوصة التي تحقّق هذا الوعي باعتبار ذلك الضامن وحده لأصالة هذا الفنّ (17) فزاوج أصحاب نصوص هذا الخطاب ، على اختلاف توجّهاتهم وتناقضها ، في بحثهم عن ماهية هذا الفنّ ، بين السّعي إلى الوقوف على أصوله بعيدًا عمّا علق به من بصمات وسمات ، هي وليدة ممارسات حصلت في هذا العصر أو ذاك وفي ظلّ هذه الحضارة أو تلك ، وبين دحض الأسس التي قام عليها ، في نظرهم ، المسرح الغربيّ ، سعْيًا إلى تحقيق ممارسة عربيّة أرقى لهذا الفن . فبدت عناصر الجدل القائم حول جوهر هذا الفن في خطابهم هذا ، متناغمةً مع أهمّ المقولات التي إنبنى عليها الخطاب المسرحيّ التنظيريّ والنقديّ الغربيّ الحديث والتي بدت طاغية ، رغم تنافرها ونقض بعضها لبعض (18) حول التمرّد على المسرح الإستهلاكي السائد والدّعوة إلى تقويضه (19) . فتجلّى الخطاب التّأصيليّ العربيّ وثيق الصّلة بخطاب المسرح التنظيريّ العربيّ الحديث منخرطًا فيه ، لا في مستوى ما ذهبوا إليه في حدّ ماهية المسرح وتعليل الدعوة التأصيليّة فحسب ، وإنّما في ما إقترحوا ، كذلك ، من مقاربات لممارسة هذا الفن بين ظهرانيهم ،

---

17) أنظر الباب الثالث من الفصل الثالث من هذا البحث وخاصّة الفقرة (3 ـ 3 ـ 1 ـ 1)

18) أنظر الباب الثالث من الفصل الرابع من هذا البحث .

19) أنظر الفقرة (4 ـ 3 ـ 1) من الفصل الرابع من بحثنا هذا .

إذ بدت كلّها تحيل إلى مقاربات ومقولات عبّر عنها الخطاب التنظيري للمسرح الغربي الحديث (20) فاندرج بذلك خطاب تأصيل المسرح العربيّ إندراجًا، ضمن هذا الخطاب الذي بدا لا حدود لاتّساعه (21) وذلك سواء صرّح أصحاب نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربي بذلك، أم لم يُصَرِّحوا، اختزلوا المسرح العربيّ، عند التعرّض إليه، في السّائد من نتاجاته أم لم يختزلوا (22).

لئن تجلّى بناء فعل التأصيل على مبدأ "التأسيس" بدلاً عن مبدأ "العراقة" مُحَرِّرًا من خطاب الهويّة ومما يُوقِعُ فيه من مفارقات (23)، فإنّ ذلك لا يُخَلِّصه من الوقوع في فخّ الاتّباع، إذ قيمة "التّأسيس" كامنة في صدق الممارسة وفي القدرة على تحقيق إضافات نوعيّة ناجمة عن ممارسة خصوصيّة لِمَا تمّ تبنّيه، دون حرج، من مقولات أو مقاربات. ومعالجتنا لنصوص خطاب "التأسيس" بيّنت لنا أن ما ورد في هذا الخطاب أقلّ جرأة (24) وأكثر تجريديّة (25) ممّا تواتر في نصوص الخطاب المسرحي الغربي الحديث الذي إليهما أحال. فهل يعني ذلك أن لا أفق لخطاب تأصيل المسرح العربي ولا فائدة إنجرّت من وراء الخوض فيه ؟

لقد أقرّ أغلب أصحاب النصوص التأصيليّة العربية بإستعصاء تحقيق ما تطلّعوا إليه في دعوتهم التّأصيليّة تلك وعبّروا عن ذلك بصور مختلفة: فتراجعوا حينًا عمّا دعوا إليه بحماس وثبات في بدايات

---

20) أنظر الفصل الخامس من بحثنا هذا وخاصّة منه: (5 — 2 — 4)، (5 — 3 — 2) (2 — 2 — 3 — 5).

21) أنظر الباب الرابع من الفصل الأخير من بحثنا.

22) الحالة السابقة ذاتها.

23) أنظر الباب الرابع من الفصل الخامس.

24) مثلما كان الأمر بالنّسبة إلى خطاب أدونيس، مثلا، أنظر الفقرة (3.2.3.3.5) من الفصل الخامس.

25) مثلما كان الشأن بالنّسبة إلى سعد اللّه ونوس، مثلاً، أنظر الفقرة (4.2.3.5) من الفصل ذاته.

نصوصهم (26) وأوكلوا للأجيال اللاّحقة مؤونة تحقيقها حينا ثانيا (27)
وذهبوا، حينا ثالثا، إلى اعتبار ما نادوا إليه لا يتعدّى، في
المرحلة الراهنة، مستوى "التجريب" (28) والتجريبية (29). الاّ أن
هذا الموقف المتردّد الانتظاريّ، لا يمكن أن يحجب على عين
الباحث النّقلة النوعيّة الحاصلة، على صعيد الخطاب، في نظرة
المغرب لهذا الفنّ نقّادًا وممارسين. فإضافة إلى الحاجة التي
تجلّت في أغلب هذه النّصوص إلى رصد واقع الممارسة العربيّة للمسرح
في مختلف الأقطار وإلى تأسيس مقاييس نقدية تُقَوَّم بناء
عليها أعمال السابقين (30)، فلقد قامت أغلب هذه النّصوص
على طرح الأسئلة الجوهريّة الخاصة بماهية هذا الفن وميزاته
متجاوزةً نقد المضمون ومُعالِجَةً مسألة الأشكال الفنّية بحدّ لاتها
في ذاتها. فلم تعد الأشكال الفنية في أغلب نصوص هذا الخطاب
معطى مسلّمًا به، مثلما تجلّى ذلك لعبد اللّه العروي
في النظرة العربية السائدة لهذا الفن (31) وذلك رغم
التفاوت الكبير في درجة إلمام أصحاب هذه النصوص بأبعاد
هذه الأشكال ورغم اختلاف درجة العمق في معالجة مسائلها.

---

26) انظر نص شريف خزندار الأساس ص (66) مثلا.

27) أنظر، مثلا، فرحان بلبل، المسرح العربي في مواجهة الحياة ص: (193-194).
انظر يوسف ادريس، كذلك، نحو مسرح مصري، ص (493)، أنظر نصّ وسوس الأساس ص(261).

28) أنظر، مثلا، إخلاصي، النص المسرحي بين التعريب والتجريب، سبق ذكره، ص (13-14).

29) انظر، مثلا، أدونيس، بيان المسرح سبق ذكره ص (176).

30) انظر، فرحان بلبل المصدر السابق الذكر ص (173.5)، وأنظر محاولات خزندار، وقلعجي ويوسف إدريس لتحقيق الأمر مثلا.

31) Iaroui Abdallah, L'idéologie arabe contemporaine maspero, Paris 1977, p.(193).

وكان لمثل هذا التحوّل أثره في تناول المسائل التقليدية التي لم تكن لتغيب عن أيّ نصّ من النصوص النقدية أو التاريخيّة للمسرح العربي ، وفي حدّ المكوّنات الأساسية لهذا الفن . فلقد كاد يغيب عن هذا الخطاب الجدلَ حول لغة الحوار فلم تتعرّض لهذه المسألة أكثر من ثلاثة نصوص (32) دون أن تحتلّ حيّزًا هامّا منها ولا موقعًا أساسيّا في بنيتها، في حين قامت بدلاً عنها في أغلب نصوص هذا الخطاب مسألة اللّغة المسرحية باعتبارها مجموع ما يُميّز سُبل التّعبير في هذا الفن دون سواه من الفنون الأُخرى ، وكان الإلحاح في هذه النصوص، على أهمية أبعاد هذه اللّغة غير المُقتصِرَة على الكلمة أمرًا بيّنا في أغلب هذه النصوص على إختلاف توجّهاتها سواء كان ذلك بشكل صريح أم بشكل ضمنيّ ، فلقد بدا المدى الفرجوي شاغلًا من الشواغل الحاضرة في هذه النصوص وسواء أصَدَر هذا الشاغل عن اقتناع فعليّ بهذا المدى الفرجوي ، أم كان ناجما عن غاية نفعيّة ظرفيّة مثل البحث عما يُعَلِّل المقاربةَ المسرحية المختارة دون سواها أو عمّا يبرّر الدعوة إلى ترك هذا الشكل أو ذاك ، فإن ذلك لا يُقلّل في شيء من أهمّية التحوّل الحاصل، من خلال خطاب تأصيل المسرح العربي، في النصّ النقدي والتنظيريّ العربي لهذا الفن . ولا يَحُطّ، كذلك، من المقام الذي أصبحت الممارسة الركحيّة تحتلّه عند النّظر إلى الابداع المسرحيّ .

لئن كان هذا هو الحال بالنسبة إلى الخطاب فَما عساها تكون حال الممارسة الإبداعية العربيّة لهذا الفن المُعلِنة تحقيقَها تطلعات التأصيل والتّأسيس أو غير المُعلِنة ؟

32) هذه النصوص هي "الصفقة" لتوفيق الحكيم التي نادى فيها بلغة ثالثة (انظر تذييل هذه المسرحية) ونص فرحان بلبل الذي بدا فيه الالحاح على ضرورة اعتماد اللّغة الفصحى في مستوى الحوار ضمانا للمدى القومي (انظر هذا المصدر ص (214)) ونص شريف خزندار ، الذي ذهب فيه الى ابراز الدارجة باعتبارها تضمن عفوية الصلة على خلال الفصحى لغة المثقفين الغربية على الجمهور الشعبي (انظر المصدر المذكور ص (61) (78)) .

نرجو أن نسهم في الإجابة على هذا السؤال بدراسات عملية لممارسات إبداعية عربية تتخطّى فيها المدى النصي إلى المدى الركحي الشامل .

المصادر

المصـــادر :

وهي النصوص التي منها تكوّنت المدوّنة النّصية موضوع المعالجة والتحليل في هذا البحث . ولقد صنّفناها الى كتب ومقالات وبيانات ومقدّمات مسرحيات . ورتّبناها بأعتبار تاريخ صدور النّص الاوّل لكلّ كاتب .

أ ــ الكتـــب :

1) باللّغة العربيـة :

ــ الحكيم ، توفيق : قالبنا المسرحي ، المطبعة النموذجيّة ، القاهرة (د . ت) ، (1967) (199 صفحة) .

ــ الراعي ، علي : الكوميديا المرتجلة في المسرح المصريّ ، كتاب الهلال ، القاهرة . نوفمبر 1968 ، (257 صفحة) .

ــ قطاية ، سلمان : المسرح العربي من أين والى أين ؟ ، دمشق ، 1972 ، (88 صفحة) .

ــ المنيعي ، حسن : أبحاث في المسرح المغربي ، مطبعة مكناس ، مكناس ، 1974 ، صفحة) .

ــ بلبل ، فرحان : المسرح العربيّ المعاصر في مواجهة الحياة ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربيّة السورية ، دمشق ، 1984 ، (256 صفحة) .

ــ عسّاف ، روجي : المسرحة ، أقنعة المدينة ، دار المثلث بيروت ، 1984 ، (112 صفحة) .

ــ برشيد ، عبد الكريم : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1985 (224 صفحة) .

ــ قلعجي ، عبد الفتّاح روّاس : مسرح الرّيادة ، الأهالي ، دمشق ، 1988 (176 صفحة) .

2) باللّغة الفرنسية :

- AZIZA, Mohamed: les formes traditionnelles du spectacle, collection Esthétique et Civilisation, S.T.D., Tunis, 1975 (88 pages).

ب ـ المقالات :

1) باللغة العربية :

ـ ادريس، يوسف : نحو مسرح مصري = ثلاث مقالات نشرت تباعًا في "الكاتب" المصريّة، جانفي، فيفري، مارس، 1964.
أعيد نشرها تذييلا لي : نحو مسرح عربي (الآثار الكاملة للكاتب)، الوطن العربي، الكويت، 1974 ص (465 ـ 495).

ـ يونس، عبد الحميد : "مسرح الفلكلور"، "المسرح" (المصرية)، أكتوبر 1969 ص: (93).

ـ إخلاصي، وليد : النّص المسرحي بين التعريب والتجريب، الحياة المسرحيّة، خريف 1977، ص (110 ـ 113) أعاد نشره مع "قطعة وطن على شاطئ قديم" (مسرحيات) الدار العربية للكتاب، تونس ـ ليبيا (د ـ ت) ص: (5 ـ 14).

ـ بلبل، فرحان : شخصيّة المؤلف المسرحي العربيّ وتأثره بالتّيارات المسرحية العالمية، الحياة المسرحية، خريف 1977 ص : (120 ـ 125).

ـ خزندار، الشريف : إتّجاهات المسرح في العالم الثالث، الحياة المسرحيّة، شتاء 1977 ـ 1978 (ترجمة عن الفرنسية رؤوف مخلوف) ص : (19 ـ 24).

ـ أدونيس، (علي أحمد سعيد) : خواطر / نقائص في المسرح العربي، الحياة المسرحية خريف 1977 ص: (6 ـ 10).
أعاد نشره تحت عنوان "بيان المسرح" في "فاتحة لنهايات القرن : بيانات من أجل ثقافة عربيّة جديدة" دار العودة بيروت، 1980 ص: (157 ـ 176).

ـ برشيد، عبد الكريم : ألف باء الواقعيّة الاحتفاليّة في المسرح، الثقافة الجديدة (مغربية) عدد 7، 1977، ص: (153 ـ 165).
في التصوّر المستقبلي لتعريب المسرح المعربيّ، البيان (كويتيّة) عدد 169، أفريل 1980، ص: (68 ـ 98).

- ونّوس، سعد الله : ملاحظات حول الاقتباس أو الإعداد المسرحيّ ، الحياة المسرحيّة ، خريف 1978 ص (110 — 112) .
- عسّاف، روجي : مسألة فن التمثيل في المجتمع الاسلامي ، مواقف (لبنانية) ربيع 1983 ص (64 — 76) .
- قلعجي، عبد الفتاح روّاس : مشروع آخر في المسرح العربي ، الموقف الأدبي ، تشرين 1983 ، ص : (88 — 108) .
أعاد نشره بعد أن توسّع فيه في كتابه "مسرح الريادة" المذكور

2) باللغة الفرنسية :

- KHAZNADAR, Cherif; pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe, de l'integration de cette expression aux moyens audio-visuels, in le théâtre arabe, ouvrage publié sous la direction de Nada Tomiche avec la collaboration de Cherif Khaznadar, Unesco, Paris 1969 pp: (39—75).

ح — البيانات :

1 — عربيّة :

- ونّوس، سعد الله : بيانات لمسرح عربيّ جديد ، المعرفة (سورية) ، عدد: 104، أكتوبر 1970 ، ص (5 — 32) .
- المدني، عز الدين : نحو كتابة مسرحيّة عربيّة حديثة ، الحياة الثقافية (تونسية) عدد 4 ، فيفري 1978 ، ص (5 — 16) . أعاد نشره في : ديوان الزنج وثورة صاحب الحمار (مسرحيّتان) ، الشركة التونسيّة للتوزيع ، 1983 ص (7 — 20) .
- جماعة المسرح الاحتفالي (عبد الكريم برشيد) :
- البيان الأول ، فنون (مغربيّة) ، مارس 1979 ص ، (141 — 147) .
- البيان الثاني ، البيان (كويتية) ، جويلية 1980 ص : (108 — 139) .
- البيان الثالث ، البيان ، 1981 ص : (121 — 154) .
- البيان الرابع ، نصّ مرقون في (15) صفحة .
- الحكواتي (روجي عسّاف) : بيان مسرح الحكواتي ، الحياة المسرحية ، صيف 1979 ، ص (121 — 123) .

2 ــ بالفرنسيــــة :

ASSAF Roger, Notes sur le théâtre du conteur,

(11 pages dacty.) Paris, Janvier 1983.

د ــ مقدمــات للمسرحيــات وتذييــلات :

ــ الحكيــم ، توفيــق : مقدمــــة مسرحيــــة "الصفقــــة"

مقدمــة "يا طالــع الشجــرة" ، المطبعة النموذجيـــة د.ت، (1962) ، ص : (8 ــ 34) .

تذييــل "الورطــة" وَرَدَ تحت عنــوان "اللغة المسرحيــة" ، المطبعــة النموذجية، القاهــــرة، د.ت (1966) ص : (167 ــ 176) .

ــ إدريــس ، يوســف : مقدمــة "المهزلــة الارضيــة" و "الفرافيــر" ، سلسلـــــــة "المسرحيــة" الصادرة عن "المســرح" (مصريــة)، عدد : 10 ، مارس 1966 . ص : (4 ــ 6) .

بعض ملحوظــات عن تمثيــل الرواية [الفرافيــر]، ص : (131 ــ 135) من الكتــاب السابــق الذكــــــر .

ــ ونــوس ، سعد الله : مقدمــة "رأس المملــوك جابــر" وَسَمَها بـ : "هوامــــــش للعــرض والاخراج" ، ط1 سنة 1971 ، ط 2 ، دار الآداب ، بيـــــروت 1977 ، ص (41 ــ 46) .

تذييــل لمسرحيــة : الملك هو الملك ، ورد تحت عنــــوان: إيضاحــات ، ط 1 ، 1977 دار الآداب ط : (4) ، بيــــروت 1983 ص (112، 121)

مقدمــة مسرحية : سهرة مع ابي خليــل القباني وردت تحت عنـــــوان : بعض الملاحظــات الضروريـــــة ، ط 1 ، 1978 دار الآداب ، ط 3 ، بيـــروت 1978 ، ص : (5 ــ 9) .

ــ مدنــي ، عز الدين : مقدمــة مسرحية "ديــوان الزنج" وردت تحت عنــــــوان : بيان حول إستعمــال الفضاء المسرحــي في هذا الديــوان ، ط 1 ، 1973 ، الدار التونسيــة للنشـــر ، 1983 ص (9 ــ 16) .

ــ قلعة جي، عبد الفتاح رواس : مقدمــــة مسرحية "عـــرس حلبي في سفـــر برلك"، سلسلــة : مسرحيــات عربية عدد 2 ، منشـــورات وزارة الثقافـــــة ، دمشـــق . 1984 . ص (5 ــ 12) .

المراجع

1 ــ المراجع الامّهات :

1 ــ 1 ــ باللّسان العربي :

ــ بيليوغرافيا يوسف ادريس : اعداد حمدي السّكوت ومارد س جونز "أديب ونقد" (مجلّة الثقافة الوطنيّة الديموقراطيّة) (مصريّة) ، عدد : 34 ديسمبر ، 1987 .

ــ تفسير المنار للسيد محمدرشيد رضا ، ط III ،القاهرة 1935 .

ــ تراجم الاعلام ، محمّد الفاضل بن عاشور ، الدّار التّونسيّة للنّشر ، تونس ، 1970 .

ــ لسان العرب ، لابن منظور ، دار صادر ودار بيروت للطّباعة والنّشر

ــ مصادر الدّراسة الاذبية ، يوسف أسعد داغر ، ج III (الرّاحلون 1800 ــ 1972) منشورات الجامعة اللّبنانيّة ، بيروت 1972 .

ــ [الـ]معجم الاذبي ، جبور عبد النّور دار العلم للملايين ، بيروت. ١٩٧٩

ــ معجم الاساطير اليونانيّة والرومانية ، سهيل عثمان وعبد الرّزاق الاصفر ، (إعداد) ، منشورات وزارة الثّقافة ، دمشق 1982 .

ــ معجم علم الاجتماع ، تأليف : دينكن ميشيل ، ترجمة عن الانقليزيّة : احسان محمّد الحسن ، دار الطليعة ، بيروت 1986 .

المراجـــع :

اقتصرنا ، في ما ذكرنا من مراجـع ، على النّصـوص التي اعتمدنا مباشـرة ، ولقـد صنّفناهـــا الى أربعـــة أنـــواع :

1) الأمّهـات : وفيها أدرجنا المعاجم العامّة والمختصّـة إلى جانب دوائـر المعـارف وكتب التراجم إضافـة إلى المصـادر البيبليوغرافيّـة. واعتمدنا في ترتيبها عناويـن المصنّفـات لا أسمـاء المؤلّفيـن .

2) الكتـب : ورتّبناها حسب أسماء المؤلّفيـن واحترمنا تواريـخ الصـدور بالنسبـة إلى مؤلّفـات الكاتب الواحـد .

3) المقـالات : وجمعنا فيها بين ما نشر في الدوريّـات بأنواعها وبين ما صـدر في دوائـر المعارف ، واعتمدنـا في ترتيبها أسمـاء المؤلّفيـن .

4) المرقونـات والمناشيـر (Brochures) وفيها أدرجنا الدّراسـات التي لـم تنشـر بعد إلى جانب مختلـف النصـوص المعبّـرة عن نشاطـات مؤسسات أوالناطقة بلسانهـا . وجمعنا في إطارهـا محاضـر الجلسـات والقـرارات والاعلانـات. . . وقد رتّبنا ما لم يكـن ممضـى من طـرف كاتب فـرد أو جماعـة حسب اسم المؤسسـة التي عنها صـدرت .

- المعجم الفلسفي ، د. جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1978 (جزءان).
- المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، تأليف يوسف الصديق ، نشر الدار العربية للكتاب ، تونس 1976.
- المنجد في اللغة ، لويس معلوف ، ط 3 ، 1960 .
- المنهل ، قاموس فرنسي عربي ، الدكتور سهيل ادريس والدكتور جبور عبد النور ، دار الآداب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 جوان 1970
- موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، شوقي عبد الحكيم ، دار العودة ، بيروت 1982
- فهرس تاريخي للمؤلفات التونسية ، جان فونتان (أعد النص العربي حمادي صمود) ، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) 1986 ، (291 صفحة)
- قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، أحمد أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة 1953
- قاموس المسرح ، جون غاسنر وادوارد كون ، (ترجمة مؤنس الرزاز). المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1982

1 - 2 - باللسان الفرنسي :

- BIBLIOGRAPHIE Ethno-sociologique de la Tunisie, André Louis, Publication de l'institut des belles lettres Arabes (I B L A) avec le concours des C.N.R.S, Tunis, 1977.
- Dictionnaire de la civilisation grecque
- DICTIONNAIRE Encyclopédique de psychologie, Nobert. sillamy, éditions Bordas, 1980.
- DICTIONNAIRE Encyclopédique de sciences du langage, de T. Todorov et O. Ducrot, éditions du seuil, Paris, 1972
- DICTIONNAIRE des Personnages de tous les temps et tous les pays, Bouquins-Robert Laffont. 1974 (édition 1960).
- DICTIONNAIRE de la civilisation grecque, G et M. RACHET, Lib. Larousse, Paris 1967.

- ENCYCLOPEDIE de l'Islam, nouvelle édition .
- ENCYCLOPEDIE Universalis .
- LE GRAND LAROUSSE Encyclopedique, Paris, 1960 .
- HISTOIRE des spectacles, Encyclopédie de la pléiade, volume publié sous la direction de Guy Dumur, éditions Gallimard, Paris 1965 .
- HISTOIRE du théâtre, Pandolfi, Vito, 5 tomes, Marabout Université, Paris, 1968-1969.
- RECHERCHE sur les termes du théâtre et leur traduction en arabe moderne, études et documents, ABUL-NAGA, Atia, SNED, Alger 1973.

2 ـ الكتـــب :

2 ـ 1 ـ باللّســان العربـي :

ـ أبو شنــب ، عـــادل :

مسرح عربي قديم كراكوز ، وزارة الثقافة والارشاد القومـــي ، دمشق ، د .ت.

ـ أحمد ، هيكـــــل :

الادب القصصي والمسرحي في مصر في أعقاب ثـورة 1919 الى قيام الحـــرب الكبرى الثانية ، دار المعـــارف ، ط ثالثا ، القاهـرة 1979

ـ الاحمد ، محمّد سليمان :

المجتمع في المسرح العربـي الشّعبي ، الدّار العربيّة للكتاب تونس ، جانفي 83 .

ـ أحمـد ، د .فائق مصطفى :

أثر التـراث الشعبي في الادب المسرحي النّثـري في مصـر (1914 ـ 1952) ، منشـورات وزارة الاعلام ، دار الرّشيد للنّشر بغداد ، 1980 .

ـ أدونيـس ، (علي أحمد سعيد):

الثابت والمتحوّل ، بحث في الاتبـاع والابداع عند العـرب ، ج : 3 صدمـة الحداثة ، دار العودة بيـروت ، 1978 .

ـ أرتـو ، أنتونان ، (ترجمة : سامية أسعد):

المســرح وقرينه ، دار النّهضـة العربيّـة ، القاهرة ـ نيويورك 1973 .

ـ أردش ، سعــد :

المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت 1979 .

ـ اسماعيل ، اسماعيل فهد :
الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس ، دار الآداب ، بيروت ، 1981 .
ـ الأعرجي ، د .محمد حسين :
فن التمثيل عند العرب ، الموسوعة الصغيرة بغداد ، 1978 .
ـ ألكسان ، جان :
الولادة الثانية للمسرح في سوريا (1955 ـ 1980) منشورات اتحاد
الكتاب العرب ، دمشق 1983 (302 صفحة)
ـ الكسندروبيا ، تامارا ، (ترجمة: توفيق المؤذن) :
ألف عام وعام على المسرح العربي ، دار الفارابي ، بيروت 1981 .
ـ بابا دوبولو، أسكندر ، (ترجمة علي اللواتي) :
جمالية الرسم الاسلامي ، نشر وتوزيع ع. بن عبد الله ، تونس، 1979 .
ـ باكثير ، علي أحمد :
فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، دار المعرفة ، القاهرة 1962 .
ـ بدر ، د . عبد المحسن طه :
تطور الرواية العربية الحديثة ، (1870 ـ 1958) ، مكتبة الدراسات
الأدبية ، دار المعارف مصر ، ط III 1973
ـ برادة ، محمد :
محمد مندور وتنظير النقد العربي ، دار الآداب ، بيروت 1979 .
ـ (ا) بن أبي الضياف ، أحمد :
اتحاف أهل الزمان عن ملوك تونس وعهد الأمان ، تحقيق لجنة من كتابة
الشؤون الثقافية والأخبار ، ج 4 ، ط 1 تونس 1963
ـ بنتلي ايريك (اعداد) ، (ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت):
نظرية المسرح الحديث ، منشورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية ، 1975 .
ـ (ابن) خلكان
وفيات الأعيان ، دار صادر ، بيروت (د .ت)
ـ (ا) بن زيدان ، عبد الرحمان ،
من قضايا المسرح العربي ، صوت مكناس ، مكناس 1978 .
كتاب التكريس والتغيير في المسرح المغربي ، افريقيا الشرق ، مكناس، 1985 .
ـ (ا) بن سلامة ، البشير :
الشخصية التونسية خصائصها ومقوماتها ، م. بن عبد الله ، تونس 1974 .

(ا)بن عـــذاري ، المراكشي (تحقيق د وزي)
البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب ، دار الثقافة بيروت ، 1948 .
— بروك ، بيتر ، (ترجمة فاروق عبد القـادر):
المساحة الفارغة ، الحيـاة المسرحيّـة (سوريّـة) ، العددان : (14) خريف 1980 (ص 59 — 85) و15/16 شتـاء/ربيـع 1981 1981 (ص 129—161)
— بهنسـي ، عفيـف :
جماليّـة الفنّ العربي ، عالم المعرفـة ، الكويت ، 1979
— بيـرك ، جـاك ، (ترجمة د . علي سعد):
العرب من الأمس الى الغـد دار الكتاب اللّبناني ، بيروت (د .ت) .

— التونسـي ، خير الدين :
أقوم المسالك في أحوال الممالك ، تحقيـق ودراسة د . معين زيـادة ،
دار الطليعة ، بيـروت 1978 .
— تيمـور ، محمـد :
حياتنا التّمثيليّة (الجزء الثاني من مؤلّفـات محمّد تيمور) ، تقديم زكي طليمات ،
مطبعة الاعتمـاد ، القاهـرة 1922 .
— الحبيـب ، حميـدة ، (تحقيق):
بزوغ القمـر ، أو مقامـات الحريري فوق المسارح مع شرحها بالقلم العربـي
للمستشـرق سلفا ستردي ساسي ، المطبعة التونسية ، نهج سوق البـلاط
1355 هـ/1936 م .
— الحجاجـي ، أحمد شمس الدين :
العرب وفن المسـرح ، الهيئة المصريه ، العامّة للكتاب ، القاهـرة 1975 .
— حسيـن ، طـه :
مستقبـل الثقافة في مصر ، جزءان ، دار المعارف ومكتبتها بمصر ، 1938 .

— الحكيـم ، توفيـق :
زهرة العمر ، المطبعة النموذجيّة ، القاهـرة 1943 ،
الملك أوديب ، المطبعة النموذجيّة ، القاهرة (د .ت) .
المسـرح المنوّع (1923 — 1966) ، المطبعة النموذجيّة القاهرة (د .ت).

ـ حورانـي ، ألبرت ، (ترجمة كريم عزقول) :
الفكر العربي المعاصر في عصر النّهضة (1798 ـ 1939) ، دار النّهار، بيـروت ، 1977 .
ـ خضيـر ، ضيـاء :
بحثا عن الطريق (أبحاث ومقالات في النقـد) ، وزارة الثقافة والاعـلام العراقيّة ، دار الحريّـة للطّباعـة ، بغـداد 1983 .
ـ دريوتـون ، ايتيـن ، (ترجمة : د . ثـروت عكاشـة ، مراجعـة = د . عبد المنعم أبو بكـر):
المسـرح المصري القديم ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهـرة 1967 .
ـ دوفينيـو ، جان ، ترجمة حافظ الجمّالـي :
سوسيولوجيّة المسرح ، دراسة في الظّـلال الجمعيّة ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومـي 1976 ، الجـزء الأوّل .
ـ دياكونـوف ، أ.م. وكرافيموف ، (ترجمة : عزيز حـدّاد) :
جماليّـات ملحمة قالقامش ، منشورات مكتبة الصبّـاد ، بغـداد 1973 .
ـ الرّاعـي ، علـي :
فنّ الكوميديـا من خيال الظّل الى نجيب الرّيحانـي ، دار الهـلال ، القاهـرة 1971 .
. المسرح في الوطن العربـي عالم المعرفـة ، الكويـت 1980 .
ـ الرزقـي ، الصّـادق :
الاغاني التّونسيـة ، الدار التّونسيـة للنّشـر ، تونـس ، 1967 .
ـ رمـزي ، ابراهيـم :
البدويّـة ، رواية عربيّـة تمثيليّـة ، مطبعـة السّفور ، الفجّالـة مصـر ، د.ت ، (1918) .
ـ سابايـرد ، د . نـازك :
الرّحالـون العـرب أو حضـارة الغـرب في النّهضـة العربيّـة الحديثـة (الصّـراع الفكـري والحضـاري) مؤسّسـة نوفـل ، بيـروت 1979 .

ـ السّنوسـي ، محمّد : (تحقيق علي الشنوفي)
الرّحلة الحجازيّة ، 3 أجزاء الشّركة التونسيّة للتوزيع 1976/1981.
ـ شـاوول ، بـول :
علامات من الثقافة المغربيّة الحديثة ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ، بيـروت 1979 .
ـ الشّديـاق ، فـارس :
الواسطة في معرفة أحـوال مالطـة ، كشـف المخبأ عن فنون أوروبا ، (منشوران في مجلـد واحد) ، مطبعـة الجوائب ، القسطنطينيـة 1219 هـ ، ط (2) .
ـ شقرون ، عبد اللّه :
حديث الاذاعة حول المسرح العربـي ، منشورات اتّحاد اذاعات الدّول العربية (A S B U) ، دراسات وبحوث : (41) ، تونس 1988.
ـ د . شوكـت ، محمود حامد :
الفن المسرحيّ في الادب العربـي الحديـث ، دار الفكـر العربـي ، القاهـرة ، ط ثلا ، 1970.
الطبري ، أبو جعفر بن جريـر
"تاريخ الامم والملوك" . . . ، دار سعيدان ، بيـروت 1967
ـ طرابيشـي ، جـورج :
لعبة الحلم والواقـع ، دراسة في أدب الحكيـم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1971.
ـ طـه ، د . هند حسين :
النظريّة النقدية ، منشـورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1981.
ـ الطهطـاوي ، رفاعة رافع :
تخليص الإبريـز الى تلخيص باريز ، أو الديـوان النّفيس بايوان باريـس ، دار الطباعة الحديوية ، بـولاق ، مصـر ، 1934 .

- العالم ، محمود أمين :

توفيق الحكيم مفكرا وفنانا ، دار شهدي للنشر (الطبعة الثانية) ، القاهرة 1985.

- عامل ، مهدي :

أزمة الحضارة أم أزمة البورجوازية العربية ، دار الفارابي ، ط III ، بيروت ، 1981.

- عبد الحكيم ، شوقي :

حسن ونعيمة ، سلسلة مسرحيات عربية ، عن مجلّة المسرح (المصرية) ديسمبر 1965.

- عبد القادر ، فاروق :

ازدهار وسقوط المسرح المصريّ ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، 1983.

- عبد اللّطيف ، كمال :

سلامة موسى واشكالية النهضة ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، دار الفارابي بيروت ، 1982.

- عبد الملك ، أنور :

دراسات في الثّقافة الوطنيّة دار الطليعة ، بيروت 1967.

- عدد من المفكرين العرب:

القومية العربية والاسلام بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية ط II ، بغداد 1982.

- عرسان ، علي عقلة :

الظّواهر المسرحية عند العرب ، المنشأة العامّة للنشر والتّوزيع والاعلان ، درابلس (ليبيا) ، ط III ، 1983 (ط I : 1981).

- العروي ، عبد اللّه :

ثقافتنا في ضوء التاريخ ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، بيروت 1983.

ـ د . العشري ، جلال :

المسرح أبو الفنون (في النقد التطبيقي) ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1971 .

ـ ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ، الهيأة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة 1971

ـ علوس ، سعيد :

الرّواية والايديولوجيا في المغرب العربي ، دار الكلمة للنشر ، ط II ، بيروت 1983 .

ـ العنتيل ، فوزي :

بين الفلكلور والثقافة الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1978 .

ـ د . عياد ، شكري :

الرّؤيا المقيّدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب ، الهيأة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة 1978 .

ـ عيد ، السيد حسين : تطوّر النّقد المسرحي في مصر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، القاهرة ، 1962 .

ـ غليون ، برهان :

بيان من أجل الديمقراطية ، دار ابن رشد للطباعة والنشر . (ط II) 1980 .

ـ غرامشي ، أنطونيو (ترجمة : فوّاز الطرابلسي) :

قضايا المادّية التاريخيّة ، دار الطليعة ، بيروت 1971 .

ـ فرج ، ألفريد :

ـ دليل المتفرّج الذكي الى المسرح ، كتاب الهلال ، عدد (179) فبراير 1966 .

ـ تأملات في الثقافة ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 .

ـ فرج ، نادية رؤوف :

يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث دار المعارف ، القاهرة 1976 .

ـ فلانفان ، أ. جورج (ترجمة كمال الملاّخ) :

حول الفنّ الحديث ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1962 .

ـ ميلار (جان) ، (ترجمة سعد الله ونوس :
منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1976 .
ـ كرد علي ، محمد :
خطط الشام ، مطبعة الترقي بدمشق ، 1926 الجزء الرابع .
ـ لبيب ، طاهر :
سوسيولوجية الثقافة ، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة 1978 .
ـ محبك ، أحمد زياد :
حركة التأليف المسرحي في سورية (1945 ـ 1987) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1982 .
ـ محمد ، د . حياة جاسم :
الدراما التجريبية في مصر (1960 ـ 1970) والتأثير الغربي عليها ، دار الآداب بيروت ، 1983 .
ـ المديوني ، محمد :
مسرح عز الدين المدني والتراث ، دار رسم للنشر ، تونس 1983 .
ـ مروة ، حسين :
تراثنا . . . كيف نعرفه ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1981 (ط 1 ، 1985) .
ـ النزاعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية ، دار الفارابي ، بيروت 1981 .
ـ مندور ، د . محمد :
ـ المسرح النثري ، دار النهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة القاهرة (د . ت) (1957) .
ـ المسرح ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، (د . ت) (1959) .
ـ مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر للطبعة والنشر الفجالة ، القاهرة (د . ت) ط 1 (1960) .
ـ المودودي ، أبو الأعلى :
نحن والغرب ، دار الفكر (د . ت) .
ـ د . الموسوى ، محسن جاسم :
الوقوع في دائرة السحر ، ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي ، الانقليزي (1704/1910) وزارة الثقافة ، بغداد ، 1982 .

ـ موسى ، سلامة :

اليوم والغد ، المطبعة العصرية ، 1927 .

ـ انتصارات انسان ، مؤسسة الخانجي ، مصر 1960 .

ـ نافعة ، حسن :

العرب واليونسكو ، سلسلة عالم المعرفة رقم (135) ، الكويت 1989 .

ـ نجم ، محمّد يوسف :

ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت 1980 .

(ط (1) = بيروت 1956 .

ـ مارون النقاش (اختيار وتقديم) ، دراسات ونصوص دار الثقافة بيروت 1961 .

ـ الشيخ أحمد أبو خليل القبّاني (اختيار وتقديم) ، دراسات ونصوص ، دار الثقافة ، بيروت 1963 .

ـ نعيمة ، ميخائيل :

ـ الآباء والبنون ، دار صادر ، ط (4) ، بيروت ، 1962 ،

ـ سبعون ، دار نوفل ط (4) بيروت 1971 .

ـ نقاش ، نقولا :

ـ أرزة لبنان ، المطبعة العمومية ، بيروت 1969 .

ـ هلال ، محمّد غنيمي :

ـ الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ط (5) ، (د . ت) ط 1 ، 1953 .

ـ في النقد المسرحي ، دار الثقافة ودار العودة .

ـ هيكل ، محمّد حسين : مقدّمة "الشوقيات" ، ديوان أحمد شوقي ، دار الكتاب العربي بيروت (د . ت) .

ـ يسين ، السّيد :

ـ الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر ، التنوير بيروت ، 1981 . (المشرق على الدراسة)

ـ تحليل مضمون الفكر القومي العربي (دراسة استطلاعية) مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ط 2 سبتمبر 1982

ط 1 أكتوبر 1980 .

ـ يونس ، د . عبد الحميد :

خيال الظلّ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ، 1965 .

2 ـ 2 باللّســـــان الفرنســـــي :

- ABDELMALEK ,A:
  - La pensée politique arabe contemporaine, éditions du seuil. Paris 1970.
- ABDUL NAGA, Atia:
  - Les sources françaises du théâtre Egyptien (1870-1939), SNED, Alger.
- AMIN, Samir:
  - La nation arabe: nationalisme et luttes de classes, ed. de minuit, Paris, 1976.
- ARKOUN, Mohamed:
  - La pensée Arabe. Q.S.J. n° 915. P. V.F, Paris 1975.
- ARTAUD, Antonin:
  - Le théâtre et son double suivi de "le théâtre de Séraphin, N R F, Gallimard, 1977.
- AZIZA, Mohamed:
  - Le théâtre et L'islam, SNED, Alger (S.L)
  - Regards sur théâtre arabe contemporain, M.T.E. Tunis 1970.
  - (sous la direction) Patrimoine Culturel et Creation Contemporaine en Afrique et dans le monde Arabe, les nouvelles éditions, Dakar Abidjan, 1978.
- BARBA, Eugenio, L'archipel du théâtre "traduit de l'italien et du danois par Yves Liebert, " "Contrastes" Boufonneries, carcasonne, 1982 Postface de fernando Taviani. pp: (163 - 200).
- BEN HALIMA, H:
  Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie (1907-1957), publications de l'université de Tunis, 1974.

- BINER. P:

Le living théâtre, la cité, Genève, 1968.

- BOAL, Augusto

Théâtre de l'opprimé, François Maspero, Paris 1977.

(traduit de l'espagnol par Dominique Lémaun).

- BORIE, Monique:

Mythe et théâtre d'aujourd'hui une quête impossible,

Pub de la Sorbonne, Lib. A.G, Nizet, 1981.

- BOURDEAUX Henri:

Le miracle du Maroc (la tenue africaine) Lib. Plon,

Paris, 1934.

- BRECHT, Berlold:

-Petit organon pour le théâtre (suivi d') additifs au

petit organon, l'arche, 3éme ed., 1978.

- Ecrits sur le théâtre, l'Arché editeur, Paris 1967 T (1).

- sur le réalisme, précédé de Art et politique, Considerations sur les arts plastiques, texte français d'André Gisselbrecht.

- BROOK, Peter:

l'espace vide Ecrits sur le théâtre traduits de l'anglais

par Christine Estienne et Franck Fayolle.

Preface de Guy Dumur, Edit-Seuil, Paris, 1977.

- DORT, Bernard:

Théâtre public, Paris, ed. du Seuil, 1972 (1°ed. 1967).

- DOUTTÉ, Edmond:

Des Aissaoua à Tlemcen, imp, Martin freres, 1900.

- DUHAMEL, Georges:

Le Prince jaâfar, Mercure de france, Paris, 1924.

- DUVIGNAUD, J. et LAGOUTTE, J.,:
le théâtre contemporain (culture et contre-culture)
Larousse Université, Paris, 1979.
- FATHI Hassan:
traduit de l'anglais par (Yana Kernel),
Construire avec le peuple, Sindbad (3è ed.) Paris, 1970.
- GAUDIBERT, Pierre:
action culturelle intégration et/ou subversion, 3ème ed.
revue et augmentée, casterman, Tournai (Belgique), 1977.
- GEMIER Firmin: Le théâtre, entretiens reunis par Paul Gsell, Paris,
B, B. Grasset, 1925.
- GROTOWSKI, Jerzy:
Vers un théâtre pauvre, la cité, Lausanne, 1971.
- IONESCO, Eugène:
notes et contre-notes, idées, nrf, Gallimard, 1966
(écrits: 1951-1962).
- LAROUI Abdallah:
L'idéologie arabe contemporaine, MASPERO, Paris, 1977.
- LIOURE, Michel:
Le Drame, collection U, Lib. Armand Colin (3eme ed)
Paris 1968.
- MARCCIOCHI, Maria-Antonietta:
Pour Gramsci, Ed, du Seuil, Paris 1975.
- OMESCO Ion:
La métamorphose de la tragédie, P. .F., Paris 1978.
- MAYER (Hans):
Brecht et la tradition, (traduit de l'allemand par
J. Cl. François), L'Arche, Paris, 1977.

- PISCATOR, Erwin:

Le théâtre politique, Arche, Paris, 1962.

- PLAUSON, Claude:

Vaudou rituels et possessions P. Horay, Editeur, Paris 1975. (Preface Amèdou Mahtar M'BOW, D.G. de l'UNESCO).

- ROUSSEAU, J.J:

Lettre à Monsieur d'Alambert sur son article "Genêve" dans le septieme volume de l'encyclopedie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comedie en cette ville, in Du Contrat social, Garnier, 1961, p: (138-264).

- SALEM, Daniel:

La révolution théâtrale actuelle en Angleterre, ed. Denoël; Paris, 1969.

- SERREAU, Geneviève:

Histoire du "Nouveau théâtre" Gallimard, Paris, 1966.

- SIMON Alfred:

Les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête, seuil collection Esprit, Paris, 1976.

- TEMKINE, Raymonde:

Grotowski, la cité, Lausanne, 1970.

- TOMICHE Nada:

(Sous la direction de) avec la collaboration de KHAZNADAR, Cherif: Le théâtre arabe, UNESCO, 1969.

- VERSINI Georges:

Le théâtre français depuis 1900, PUF, Q,S,J, n° 461.

- VILAR, Jean:

De la tradition théâtrale, Gallimard Idées n, rf, Paris, 1955.

Le théâtre service public, présentation et notes d'Armand Delcampe, Gallimard, Paris, 1975.

- VIRMAUX, Alain:

Antonin Artaud et le théâtre, collection 10-18, Paris, 1977.

3 ـ المقالات

3 ـ 1 باللسان العربي :

ـ أبو النجا، د . عطية :

المسرح في الوطن العربي والمسرح عالميا ، المعرفة (السورية) عدد 136 ، سنة 1973.

ـ أبو صبح ، صالح :

وسائل الاعلام الغربية والاستلاب الثقافي ، شؤون عربية ، الجامعة العربية ، تونس جويلية 1982.

ـ أبو هيف ، عبد الله :

التقاليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر ، الموقف الأدبي ، (سورية) عدد 134 حزيران (جوان) 1982.

ـ الكسان ، جان :

فسيفساء ، عربية أم بحث عن هوية لمسرحنا المعاصر المسرح (المصرية) عدد 64 ، يوليو 1969.

ـ أمين ، حافظ أحمد :

المسرح العربي ، والقضية العربية ، "قضايا عربية" عدد (3) السنة (10) ، مارس 1983.

ـ بارك ، جاك :

أين المسرح العربي من العالم اليوم ، "شعر" (لبنانية) عدد 136 خريف 1967.

ـ (أ) بن حليمة ، حمادي :

المؤثرات الأجنبية في المسرح العربي ، "الجديد" (تونسية) نوفمبر 1962.

ـ حاوى ، د . خليل :

النهضة والبحث عن الهوية "الفكر العربي المعاصر" ديسمبر 1981/ جانفي 1982.

ـ حسن ، ارشاد والشريف ، عبد الرحيم :

حول الاحتفالية (القسم النظري) " الثقافة الجديدة" (مغربية) العدد 17 السنة الخامسة ، 1980.

ـ حمادة ، ابراهيم :
توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحيّ عربي ، فصول ، أبريل ، مايو ، يونيو 1982.
ـ خراف ، محمّد :
نشأة المسرح المغربي واسهامات الطيب الصّديقي الاقلام (عراقية) عدد 6 ، سنة 1980.
ـ خورشيد ، فاروق :
الدرامية في السيرة الشعبيّة ، الحياة المسرحية (سورية) عدد 13 ، صيف 1980 ، ص(46) ، عدد 14 ، خريف 1980 ، ص(11 ـ 15).
ـ دوّارة ، فؤاد :
حوار مع الكاتب السورى سعد اللّه ونّوس ، الهلال ، ابريل ، 1977.
ـ الدّويري ، رأفت : أرليكينو وفرفور (البحث عن الكوميديا ديللارتي ، كتبه بأسلوبها) ، المجلة (مصرية) عدد : 111 ، مارس 1966.
ـ الرّاعي ، علي :
الاصّالة ، والتجديد في المسرح العربي ، مجلّة الآداب ، بيروت نوفمبر 1971.
التراث المسرحي العربي وقضية الانتشار ، المعرفة (السورية) عدد 136 ، 1973.
ـ الرملي ، حسن :
أدباؤنا بأقلامهم ، الندوة (تونسية) أكتوبر 1956 ص(46) ، عدد 14 ، خريف 1980 ، ص(11 ـ 15) .
ـ سالم ، نادية :
الشخصيّة القوميّة بين الدّراسات الوطنيّة والدّراسات التجريبية 71
ـ ساسي ، عبد الحميد :
صدى الاتّجاهات المعاصرة في المسرح العربي ، الاقلام (عراقيّة) عدد 6 ، 1980 .
ـ السايح ، ليلى :
الاقليميّة الثقافية من الانطواء الى التّغريب ، شؤون عربيّة عدد 7 ، الجامعة العربيّة بتونس ، سبتمبر 1981.

— سلامة ، أمير :
المسرح الاقليمي والبحث عن هويّة ، "فصول" (مصريّة) ، المجلّد الثاني العدد 3 ، أفريل ماي جوان 1982 ، ص: (173 — 181)

— سعيد ، خالدة:
الحداثة المسرحيّة ومسيرة البحث عن الذّات ، دراسة في مسرح " فرقة الحكواتي " ، فصول ، المجلّد الرّابع العدد 4 ، يوليو أغسطس سبتمبر 1984 ص(106 — 122) .

— الشّاروني ، يوسف :
لغة الحوار بين العامّية والفصحى في التأليف والنّقد في أدبنا الحديث ، ص(40 — 54) .

— شقرون ، عبد اللّه :
المسرحيّة العربيّة بين القوميّة والمحلّية ، الفكر (تونسية) ، جوان 1972.

— الشطي ، سليمان :
(مدير النّدوة) ، ندوة المجلّة عن بياني مسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي ، " البيان" (كويتيّة) العدد 164 نوفمبر ، 1979، ص: (9 — 28)

— الطّيبي ، بسّام:
الثقافة العربيّة المعاصرة على مفترق الطرق ، شؤون عربيّة ، ماي 1982 ، ص: (50)

— العالم ، محمود أمين :
(مدير النّدوة) ، ندوة حول المسرح العربي الطليعي ، المعرفة (سوريّة) ، نوفمبر 1971 ، ص: (11 — 95) تعليق على بحث "الخصوصيّة والاصالة" للدّكتور أنور عبد الملك ، الآداب (بيروت) ماي 1974 ص: (44) .

— عايد ابي ، د .يوسف :
مدخل لدراسة بين التراث والحداثة ، الرّؤية ، السّنة الثانية عدد 1 ، الشّارقة ، ربيع 1985.

— عبّاس ، احسان :
الاصالة في الثقافة القومية المعاصرة ، الآداب ، (بيروت) نوفمبر 1971.

- عبد الرّحمان ، عواطف :

مصر بين الغزو الصّهيوني والتّبعيّة الثّقافية ، " المواجهة"

(مصريّة) ، الكتاب الثاني فيفري 1984 ، ص: (139) .

- عبد الملك ، أنور :

الخصوصيّة والأصالة ، الآداب ، (بيروت) ، ماي 1974 ، ص: (41) .

- عبد الوهاب ، فاروق :

يوسف ادريس ومسرح الفكرة ، المسرح (مصريّة) عدد 31 خاصّ

بالمسرح المصري (1956 – 1966) ، يوليو 1966 ، ص: 146 .

- عثمان ، أحمد :

دعوة الى فتح ملف المسرح العربي ، " البيان " (كويتية) ،

العدد 164 نوفمبر ، 1979 ، ص(29 – 36) .

- عدد من الأدباء المصريّين :

لماذا لم يعرف العرب المسرح ؟ (ندوة بمناسبة اليوم العالمي

للمسرح مارس 1966) "المجلّة " ، (مصريّة) ، عدد 111 ،

(ص: 13 – 32)

- عرودكي ، بدر الدّين :

المسرح والتّراث ، الطّيّب الصّديقي وتأصيل المسرح العربي ،

" المعرفة" (سوريّة) 125/124) ص: (18 – 32) .

- عروي ، عبد الله :

قضيّة التراث والانبعاث الحضاريّ في الوطن العربيّ ، البيان (كويتيّة)

أفريل 1981 . (17 – 34) .

- عصمت ، رياض :

مسرحنا العربيّ بين الابداع والاتباع ، الحياة المسرحيّة (سورية)

خريف 1977 ص: (114 – 119) .

- عصمت ، رياض :

الثورة في المسرح العربيّ ، " الموقف الأدبي " (سورية) عدد 175 ،

1985 ص: (23 – 31) .

ـ عطيـــــة ، أحمد محمـــود :

محاولات على طريــق تأصيــل الرواية العربيّـــة ، "ابداع" (مصريـــة) ينايـــر 1985 ص (136)

ـ عـــوض ، سميـــر :

الهيئـــة العالميـــة للمسرح ، المجلة (مصريـــة) ، مـــارس 1966 ، ص (8 ـ 12)

ـ عيّـــاد ، شكـــري :

مفهوم الأصالة والتجديـد والثقافة العربيـة المعاصـرة ، الآداب (بيـــروت) نوفمبـــــر 1971

ـ غـــــاني ، د . محمّد فريد :

المسرح العربـي في تونس ، تاريخه واتجاهاتـه من نشأته الى سنة 1918 ، الفكـــر (تونسيّـة) عدد خاص بالمسرح جويليـة 1961 ، ص . (36 ـ 52)

ـ فـــارس ، (بشـــر) :

ـ " في التأليـف المسرحيّ " الثقافـة (مصريّة) عدد (10) ، 7 مارس 1939

ـ " التأليف المسرحـي في فرنســة" الثقافـة (مصرية) عدد (192) يونية 1941

فهمـــي ، أحمد فـــوزي :

توفيق الحكيم وقالبه المسرحـي ، المســرح (مصريـة) عدد 51 .

ـ فـــوزي ، رشيـد :

المســرح بابليّ وليس اغريقيّـــا ، المورد (عراقيـــة) رقم 16 1987 ص : (66 ـ 72) .

ـ قاسميّـــة ، د . خيريّة :

الوطن العربيّ بين الانجـاه القومي وواقع التجزئـة في الفترة ما بين الحربيـن العالميتيـــن ، دراسات عربية ، عدد 12 مـــاي 1983 ، ص : (91 ـ 115).

ـ قارسولـــي ، عـادل :

برتولت بريشـت في المرآة العربيّـة الحياة المسرحيّـــة (سوريّـة) الأعـداد : (12/11) و 13 و 14 سنـة 1980 و (16/15) سنـــة 1981.

ـ كـــرم ، رئيـــف :

في المسرح ومكانته في الحيـاة الاجتماعية ، الفكـر العربي ، عدد : 14 ، السنة الثانيـة مـــارس/ابريـــل 1980.

ـ كـــــورد ون ، آن واين (ترجمة : أكرم فاضـل):

المسرح الشعبـي ... هل هو فن الجماهيـر؟ ، "التـراث الشعبـي ،
(عراقيـة) العـدد : 12 ، 1977 ، ص: (81 ـ 88)

ـ مؤنـــس ، د . حســـن :

الفلكلـــور (مع قائمة للمصطلحـات ، المجلّة (مصريّـة) ، نوفمبر 1958 ص :
. (93)

ـ مسكيـــــن ، محمّـد :

حول النقد والتّنظيـر في المسرح المغربـي ، الثقافـة الجديـدة ، (مغربية) ،
العـدد 30 ،سنـة 17 ، 1983 ، ص: (92 ـ 99) .

ـ المنايـــح ، محمّـــد :

المسرح الحديـث عند سعد اللّه ونـوس، الاقـلام عدد 6 سنـــة 1980.

ـ مطـــــاوع،كـــــرم :

مصـادرة مسرحية (ثأر اللّــه) تطرح قضيّة مستقبـل المسرح العربي ، الحيـاة
المسرحية ، صيـــف 1977 ، ص(24) .

ـ نجـــم ، محمّد يوسف :

نحو تصوّر مستقبلـي لتطوير المسرح العربـي ، المجلّــة العربية التربيـة
والثقافة والعلـوم ، عدد (1) سنة (1) سبتمبـر 1981 ص: (173 ـ 179)

ـ النّصيــــر ، ياسيـن :

قاسم محمّد والمسرح الشعبـي ، الاقـلام (العراقيـة) آب 1977

ـ النّقـــاس، رجـــــاء :

المســرح العربي بين المحلّيـــة والقومية ، الفكـر (تونسيـة) جوان 1972

ـ هيكـــــل ، د . أحمد :

الشعر العربـي المعاصر بين الاصالـة والتجديـد .
الاداب (بيـــروت) نوفمبـــــر 1971 ص: (20) .

ـ ونّـــــوس، سعد اللّه :

اتجاهـات المسرح في فرنسـا ، (حوار مع جان لوي بارو) الحيـــاة المسرحية
عدد 3 ، شتـــاء 1978/77 ص(141 ـ 147) .

ـ يوســـف ، فاضـل :

خمس مقالات في المسرح المغربيّ ، الثقافة الجديدة (مغربية) عدد 15 سنة :
4 ـ 1980 ص(140 ـ 153) .

3 ـ 2 باللســـــان الفرنســـــي :

- ABDELMALEK, A:

  Le concept de specipité: positions, in specifité et theorie sociale, collogue de l'AISLF, éditions Anthropos, 1975; p: (11).

- ANDEZIAN, Sossie:

  La hadra des ISAWA; Ceremonie religieuse ou spectacle? in Annuaire de l'Afrique du Nord ed, C.N.R.S, Paris, 1984. p: (373-381).

- AUBOYER, Jeanine: Le Théâtre en Orient, L'Inde. in encyclopedie de la pléiade, Histoire des spectacles p: (378-401).

- BACKES, J.L:

  Les avatars de l'identification, in l'Herne (numero special), B. Brecht, Ed. l'Herne, Paris, 1979.

- BACCAR, Teoufik:

  Entretien sur le théâtre Tunisien IBLA, N° 125 Tunis, 1970.

- BANU, George:

  L'Orient et les voix du théâtre, in travail théâtral, été 1975. p: (120).

- BARTHES, Rolland:

  Pouvoirs de la tragedie antique, in théâtre populaire n° 2, 1953. p: (12-22).

- BEN. MALIMA, H:

  - Hassan AL-MUGAFFAL de MARUN AL NAQQAS (1817, 1855), première composition originale dans le théâtre arabe, in Arabica, 11/I, 1964. (p: 73-79).

- Notes et documents, Le théâtre Arabe en Tunisie, Repértoire Tunisien (1909-1962), in: ARABICA, T: XVI, oct 1969, Fascicule 3. p: (313-329).

- BOUKRAA, R:
La théorie sociologique et le problème de L'identité culturelle, cahiers du CERES (Serie sociologique n° 2, Juin 1975. p: (39-44).

- DORT Bernard:
"Dario F O: un acteur épique", in travail théâtral, n° 15 Avril, Juin 1974.

- DUBIGNANL, Jean:
La fête civique, in histoire les spectacles, la pleiade Rencontres des civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrebin contemporain in théâtre arabe, UNESCO, 1969. p: (193-210).

- GOUHIER, Henri:
La théâtralité in Encyclopédie Universalis, vol:(15) p: 1063.5 .

- KHAZNADAR, Cherif:
Le théâtre en Syrie et au liban au cours des dix dernières années, in le théâtre arabe, Unesco, Paris 1969. p: (141-151).

- LABIB, Tahar:
Identité et expression en Tunisie, cahiers du C.E.R.E.S., serie sociologique, Juin 1975. p:(155-162)

- LAKHDAR-Barka, S.M:
La chanson de geste sur la scène ou l'expression de Ould Abderrahman Kaki, in Revue des langues, Université d'ORAN Juin, 1985. p: (7-24)

- LECRERC, Hélène:

La scène de l'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne, in Encyclopédie la pléiade, histoire des spectacles. p (581).

- OGG. Li:

Le théâtre en orient: Le Japon, in encyclopedie la pléiade: histoire des spectacles. p:(417-489) .

- MASSIGNON, Louis:

Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam, in Syria, II, 1921. p (47-53), (140-160).

- PELLAT, Charles:

Hikaya, l'encyclopédie de l'Islam supplement (N^lle ed, T IV), p: (379-384).

- THEVENIN, P:

A. ARTAUD, in Encyclopédie Universalis, vol:(2)p: (510).

- ISIUN, Ma-hiao:

le théâtre en orient, la chine, in encyclopédie la pleiade, histoire des spectacles. p: (333-377).

- UBERSFELD, Anne:

sur le signe théâtral et son réferent in travail théâtral n° 31, Avril, Juin 1978.

- ULYSSE, Nadia:

la création dramatique, spectaculaire et musicale dans le monde arabe, in patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde Arabe, les nouvelles éditions, DAKAR, Abidjan, 1978. p: (131).

- VATIKIOTIS, P.I:

ISHTIRAKIYA (le monde arabe) in encyclopédie de l'Islam, IV, 2, 1978, p: (130-132).

KAWMYIA, nationalisme, in EI, IV, 2 (1978). p:(812-816).

- WEIDEL (Walter):

L'acteur de l'ère scientifique, in Obliques n° (20-21) p: (151-152).

- ZGHAL, A. STAMBOULI, F:

Nation, nationalisme et Etat National dans le monde Arabe in cahiers de CERES, Juin, 1975.

4 ــ المرقونــات و النشريــات

4 ــ 1 ــ باللّســان العربــيّ :

ــ بوشعيــر رشيــد :

الواقعيّــة في أدب يوسف ادريــس (رسالة ماجستيــر ، كلّية الآداب ، جامعة دمشــق ، 1980 ، اشــراف الأستــاذ د . أحمد سليمـان أحمــد) مرقونــة (480 صفحــة)

أثر برتولــد بريخت في مســرح المشرق العربي (أطروحة دكتــوراه ، كلية الآداب ، جامعة دمشــق ، 1983 ، اشراف الأستــاذ د . حســام الخطيــب) مرقونــة (350) صفحــة)

ــ عبد الملــك ، أنــور :

الثقافة العربيّــة في عالم متغيّــر ، اللّجنة الاستشاريّــة للثقافــة العربيــة باليونسكــو الرقــم : (CC ــ 77 / Conf. 504/ Col .9) مرقونــة (10 صفحــات)

ــ المســرح الوطنــي التونســي :

أيّام قرطــاج المسرحيّــة ، الدورة الأولى (7 ــ 1983/11/15) (131) صفحــة باللّســان العربــي ــ و 62 باللّســان الفرنســي)

ــ المركــز الثقافــي الدولــي بالحمامــات :

ملتقــى شؤون الخلــق المسرحي في العالم العربــي ، الحمامــات 30/25 مــاي 1970 مرقونــة (120 صفحــة)

ــ النّجــاز ، رضــا :

اتجاهات البرمجة التلفزيونيــة في الوطن العربــيّ . مرقــون من طرف اتحــاد اذاعات الدول العربيــة (ASBU) تونس ، 1983 . (112 صفحــة) .

ـ اليونسكـــو

توصيـة في شأن مشاركـة الجماهير الشعبيّـة في الحياة الثقافيّـة واسهامهـا فيها . أقرّها المؤتمـر العام في دورته (19) نيروبـي 26 نوفمبـر 1976 .

4 ـ 2 باللّســان الفرنسـي :

Groupe dramatique Koteba, (traduit du Bambava par Teddy Koulibaly)

- "Joronauko" (angoisse paysannes) (35 p dactylo)

Centre Français du Théâtre (I.I.T)

- Festivals-colloques du théâtre du Tiers-Monde en France (1976-77) (112 p. imprimées).

Institut International du Théâtre (I.I.T)

- Procès verbaux de :

. La Première Conférence-Festival du théâtre du Tiers-Monde. Manille. Philippines, 23-30 Novembre 1971. (3p. decty).

. La Deuxième Confèrence-Festival du théâtre du Tiers-Monde, chiraz, Iran, 6- 9 Septembre 1973, (8 p. dacty).

. La Quatrieme Conference-Festival du théâtre du Tiers-Monde Caracas-Venezuela 20-24 Avril 1976 (8 p- dacty).

- 35 ème Anniversaire (1948-1983). Brochure publiée par L'I.I.T. (78 p.).

Théâtre National du Mali

- Aperçu sur le groupe dramatique (2p. dacty..)

UNESCO.

- Ateliers polyvalents internationaux, dossier documentaire n° 14. (88 p.).

الفهرس